BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA
E TECNICA DEL FILM

In sto casseto mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze e prospetive;
Vogio un soldo per testa. e ghe lo trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO V - NUMERO 3 - MARZO 1941 - XIX

Sommario

DIREZIONE: ROMA - Via Tuscolana, Km. 9° - Tel. 74805 — AMMINISTRAZIONE: Via Vittorio Veneto, 34-B . Tel. 487-155 e 480-685. Per la pubblicità rivolgersi all'UNIONE PUBBLICITÀ ITALIANA. I manoscritti non si restituiscono. Abbonamento annuo Italia, Impero e Colonie: L. 75, Estero L. 110 - Un numero L. 7. Numeri arretrati il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA DI ARTE CRITICA E TECNICA DEL FILM

DIRETTA DA VEZIO ORAZI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI ITALIANE - ROMA

ANNO V - NUMERO 3 - MARZO 1941-XIX

Mimica e azione in Gian Lorenzo Bernini

L'arte di G. L. Bernini si risolve in una lirica interpretazione della forma attraverso una visione tipicamente pittorica, e moltissimi elementi del suo gusto vanno dalla naturalistica scioltezza e differenziazione delle varie parti della scultura (si pensi al trapasso di fattura dalle radici, ai delicati piedi, alla dura scorza, alle palpitanti candide carni della « *Dafne* ») all'appassionato snodarsi a spirale dell'Angelo reggicartiglio di Sant'Andrea delle Fratte, fino alla sensuale pienezza della « *Verità scoperta dal Tempo* » della Galleria Borghese.

Rientrano tutti questi elementi, in conclusione, in quella commossa estetica dell'età barocca che si concretò, nel suo più alto senso, nella sua personalità.

Ma per lui, uno dei momenti più importanti della creazione artistica è l'« espressione »: quella che egli stesso chiama « L'armonia della pittura ». Ci sarà accaduto mille volte di ritrovare questa affermazione pronunciata direttamente o indirettamente da artisti di tutti i tempi: e persino il più astratto dei pittori di oggi ci confesserà che l'espressione è ciò che più conta per lui: tanto vero che da questa parola è derivato uno degli ultimi movimenti dell'arte, « l'espressionismo »: ma è evidente che ci sono tanti modi di intendere questo termine quanti sono gli artisti.

Nel caso di Bernini appare chiaro che l'espressione, per lui, non è certo quella d'un Mantegna o d'un Giambellino, e neppure quella di Michelangelo del quale diceva che, pure essendo grande scultore, gli mancò l'arte di far sembrare le sue figure « di carne ».

Espressione per Gianlorenzo Bernini non è, intanto, il risultato d'un sentimento, d'un moto trattenuto e dominante; ma invece la diretta e commossa partecipazione di tutta la massa plastica all'ondata dei sentimenti che l'investono e dei quali è così strettamente interprete da essere una cosa sola con quei sentimenti.

L'abusato confronto tra il *David* di Michelangelo e quello di Bernini, per quanto concluda ben poco ai fini della vera comprensione dell'opera d'arte, può tuttavia ancora servire da questo punto di vista più schematico e illustrativo. Si vedrà allora come il sentimento plastico di Michelangelo, già pienamente attuato nella sua tipica dialettica di contrapposti, si traduca in un complesso giuoco di tensioni e di riposate cadenze che si riassumono in quell'indescrivibile fremito di cui il giovane gigante sembra investito, e che viene sintetizzato, sul gran volto scompigliato, nella corrugata fronte.

Mentre il Bernini accampa il suo eroe di sghembo sulla base, ne tende le membra giovanili in gesti che investono con prepotente polemica lo spazio circostante: i suoi « contrapposti » sono d'altro ordine, non nascono da un mondo sotterraneo e sconosciuto, quello della più austera « moralità » michelangiolesca; ma sorgono spontanei da questo stesso mondo in cui noi viviamo pure essendo, s'intende, trasferiti su un piano lirico attraverso il fuoco della fantasia.

Proprio il *David* di Bernini può servirci di pretesto a parlare di questa « espressione » berniniana a cui l'artista particolarmente teneva come « anima » dell'arte stessa.

Si ricorderà che nel *David* lo scultore giovanissimo suggellò l'ardore tutto nuovo assegnando il proprio volto all'eroe e riuscendo così a tradurre il proprio animo attraverso il più dinamico autoritratto che la storia artistica ricordi: tuttavia la novità non sta nel fatto d'essersi sostituito al personaggio biblico per vivificarne l'immagine: perchè si potrebbe anche qui invocare il confronto con la *Pietà* del Duomo di Firenze, di Michelangelo, in cui l'austero portatore che sorregge vigorosamente tutto il gruppo doloroso è l'artista in persona.

È, invece, come sempre, il « modo » con cui questa sostituzione è avvenuta, giacchè solo nel particolare modo è il suggello della fantasia.

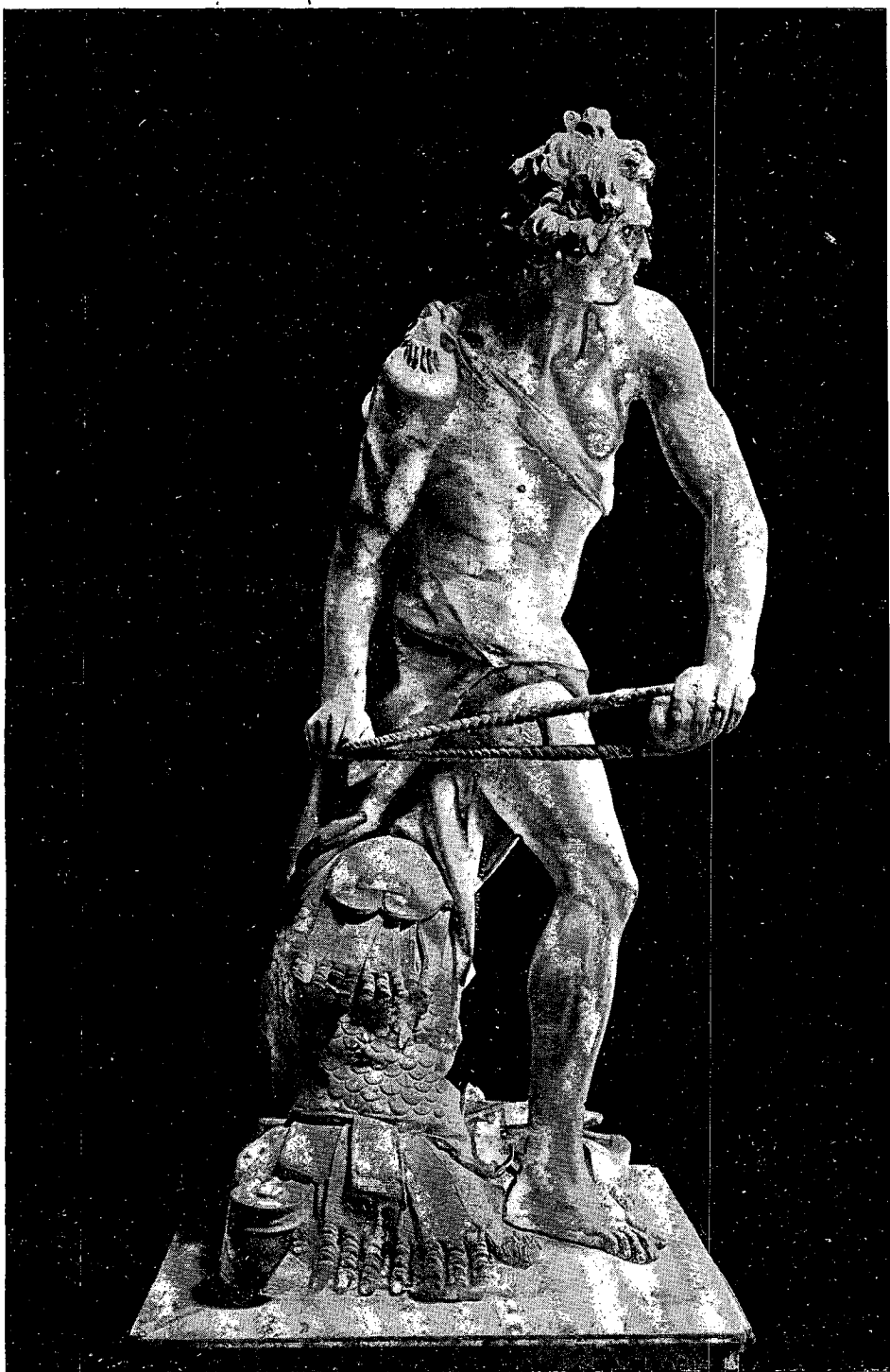
Ricorriamo a quell'aureo libro non mai abbastanza sfruttato per lo studio dell'arte di Bernini che è il « *Journal de voyage du Bernin en France* » dello Chantelou, che fu scritto nel 1665 quasi come un « diario » del minuzioso interprete e amico di Bernini alla Corte del Re Sole. Servendoci dell'edizione corrente (Parigi, Stock, 1930) tutt'altro che corretta ma più diffusa, possiamo leggere in data 14 luglio d'una conversazione interessantissima sull'arte, passata tra l'Abate Butti, Chantelou e Bernini, mentre quest'ultimo lavorava al busto di Luigi XIV. Si parla di varie questioni relative alla pratica dell'arte, di

G. L. Bernini *David*

TAVOLA II

David — Particolare della testa

quelle questioni che stanno tanto a cuore al grande artista nostro e che attraverso le pagine dello Chantelou sono riassunte con nitida efficacia: questa volta si trattava, appunto, dell'« espressione » a proposito della quale Bernini fa una interessante confessione di mestiere.

« Il Cavaliere (Bernini) ha detto » (scrive lo Chantelou) « che egli s'è servito per cercare di riuscirvi, d'un espediente che ha scoperto lui stesso, ed è che quando vuol dare l'espressione a una figura che vuol rappresentare, *si mette proprio lui nella posa precisa* (dans l'acte même) che immagina di dare a quella figura, e poi si fa disegnare in questa posa da qualcuno che disegna bene ».

Siamo d'accordo che non bisogna dare eccessiva importanza alle numerosissime « trovate » degli artisti che assai spesso scambiano un mezzo del tutto personale, un espediente magari temporaneo, con la « Teoria » dell'arte e pretendono nella loro invidiabile e sacrosanta ingenuità che ciascuna cosa che li riguarda possa essere trasferita in un piano generale, anzi, universale; ma siamo anche d'accordo che tutto ciò che si riferisce all'attività dell'artista in quanto tale (e per me, realmente *tutto*) ha interesse vivissimo per noi che di fronte alla sibillina essenza dell'arte, abbiamo bisogno tanto spesso di spiragli e di confessioni per entrare nell'incantato mondo della creazione.

Allora in questo caso vediamo Bernini nella difficoltà di imporre ad un modello in posa l'espressione, il gesto, il piglio che egli ha nell'animo, ma pure gli è necessario tradurre in atto passando prima attraverso lo studio « dal vero » e poi trasfigurando questo momento naturalistico nell'opera compiuta.

Tanta è la difficoltà, che l'artista *si sostituisce* al modello, si mette lui stesso in posa e si fa disegnare: cioè, badiamo bene, preferisce che sia giusta l'interpretazione di quel sentimento piuttosto che, per il momento, la traduzione in disegno della sua posa: e per questo egli sceglie qualcuno che « disegni bene » il che vuol dire, secondo me, obbiettivamente.

Inutile aggiungere che sarà lui a impadronirsi, in un terzo momento, del disegno dell'allievo, per servirsene come la sua fantasia gli detta, cioè tornando ad un momento sintetico che è in fondo quello che egli aveva nell'animo, ma ritrovato a suo modo attraverso la necessaria esperienza realistica: così può veramente dirsi (e non per via simbolica o per analogia) che la sua idea s'è « incarnata » per trasferirsi in arte.

Questo modo tutto particolare di intendere la funzione del modello ci dice qualcosa sull'arte di Bernini.

Proprio attraverso questa sua conversazione ritroviamo, vivificato dall'esperienza, il concetto primo del *David*: in quel caso sarà stato il Cardinal Borghese o chi per lui, ammirato, a sostenergli lo specchio (come dicono) mentre si ritraeva in marmo: qui è lui stesso che si considera intieramente immerso nell'opera e tanto la sente compiuta in sè, da ritenere impossibile che un modello anche abile possa intenderne l'essenziale significato.

Che questo avvenga per Bernini è poi molto significativo appena ci rammentiamo della sua vivacità espressiva, della sua abitudine a scrivere commedie all'impronto e a recitarle: sopratutto ci rifacciamo a qualche nota di carattere che i biografi ci hanno lasciato di lui: impetuoso, gran conversatore, capace di rappresentare al vivo opere d'arte, persone incontrate, persino idee e concetti artistici, aiutandosi con gesti efficacissimi e superando (come nel caso delle conversazioni avvenute in Francia) la difficoltà della lingua. In un certo senso anche Bernini caricaturista rientra in questa disposizione espressiva e mimica e non ci meravigliamo che questa sua particolarità sembrasse cosa nuova in Francia, tanto l'ambiente francese (più tardi così proteso verso l'espressività e l'« esprit ») ancora era sotto la tutela del classicismo umanistico.

Quel che Bernini ci rivela insomma, nelle sue poche parole di tono aneddotico, è precisamente il tormento di chiunque, intendendo urgente nell'animo il fantasma della creazione che va prendendo forma, si trovi fatalmente nella necessità di farne partecipi anche gli altri (appunto perchè non esiste arte se non formulata) ma in questo vuol conservare alla espressione della sua idea artistica la piena vitalità e il nativo fervore: è giusto il punto in cui Shakespeare si sostituisce all'attore, Beethoven si raccoglie sulla tastiera e accenna un canto, Bernini, diventa interprete di se stesso, solo protagonista del suo sogno.

VALERIO MARIANI

Siamo grati a Valerio Mariani di averci fornito questo sottile referto di una così interessante « trovata » e di un artista come il Bernini, certi che esso potrà suggerire agli attori qualche non volgare riflessione sul loro mestiere che consiste, per eccellenza, nell'« incarnare » il fantasma poetico. (*N. d. r.*).

Esperienze di un attore

« *Quale dei due preferite?* » questa è la domanda che si rivolge generalmente a un attore che ha fatto tanto del teatro che del cinema.

È relativamente facile rispondere ed è giusto confessare la propria preferenza. Per quello che mi riguarda dirò semplicemente che il tempo passato ad Hollywood è stato il periodo più felice della mia vita. Ma, si comprenda bene che, dicendo questo, io non sottintendo affatto che serbo cattivi ricordi del teatro. In teatro c'è un'atmosfera un po' affascinante, una specie di bellezza che il teatro di posa non ha e nemmeno cerca di possedere.

Un'altra domanda segue spesso la prima, alla quale non si può rispondere e che possiamo così riassumere: « *Non pensate che l'arte dell'attore di teatro sia superiore a quella dell'attore cinematografico?* ». Sarebbe lo stesso che domandare ad un pittore se egli non crede che la pittura ad olio abbia più valore della incisione; cosí criticare la tecnica dell'interpretazione cinematografica, opponendola a quella teatrale, è quasi quasi, per riprendere lo stesso genere di paragone, come rimproverare ad una litografia di non essere un'acquarello. Le due arti e i due mezzi di espressione sono diversi, come pure, avendo bene inteso taluni punti comuni, lo sono le due tecniche. Allo stesso modo che l'acquarellista e l'incisore devono, prima di tutto, saper disegnare, l'attore di teatro e l'attore cinematografico, devono, tutti e due, saper « recitare » un testo ed essere ugualmente capaci di sincerità e di persuasione, come anche, saper esprimere l'emozione e comportarsi con naturalezza, senza sentire soggezione dalla presenza del pubblico. Però le due categorie di attori osservano questi princìpi in campi ed in condizioni talmente differenti che è solo in un senso generale che si può dire di loro che si assomigliano.

Ho cercato di chiarire tutto ciò, perchè, scrivendo in qualità di attore, due fatti si presentano al mio spirito.

Innanzitutto è dell'interpretazione « cinematografica » che qui si tratta; in secondo luogo certe persone stimano che tale interpretazione non esista. Questo problema è stato sollevato, io penso, dagli artisti di teatro che hanno tentato di impadronirsi del mestiere del cinema (dove sono giunti) senza comprendere che si tratta di una tecnica diversa. Coloro che per caso se ne sono resi conto, hanno nondimeno conservato l'idea che la sola maniera adatta a recitare è quella del teatro e che tutte le modificazioni imposte dal cinema sono degli errori e degli esempi della sua impotenza. Ma per l'attore, il quale ammetta che il cinema è un mezzo di espressione particolare, lo studio della nuova tecnica è appassionante, ed una volta che egli la possiede può arricchire il proprio talento e sviluppare le sue qualità in un campo più vasto.

Prima di giungere a ciò egli deve però disimparare tante cose. Riflettendo un istante si accorge che esiste nel teatro tutta una serie di convenzioni. Questo è così evidente, che apparirà, non sfuggirà, nemmeno agli attori che accettano le regole codificate dalla scena come Vangelo. Prendiamo un esempio; in teatro un attore deve, secondo il senso di un certo passaggio, mormorare delle parole. Gli è però impossibile mormorare veramente, perchè deve farsi sentire dallo spettatore che è all'ultima fila in loggione e che avendo pagato il suo posto come gli altri, ha giustamente il diritto di essere « servito ». Egli parlerà dunque su un tono che è la convenzione teatrale del bisbiglio. L'attore cinematografico, invece, deve realmente mormorare le sue battute perchè il suo eventuale pubblico è collocato tutto quanto in quella che in teatro corrisponde alla prima fila di platea. Questo piccolo esempio dà un'idea del molteplice lavoro di adattamento al quale si deve sottomettere l'attore di teatro che vuole fare del cinema. D'altra parte l'attore di teatro si giova del sostegno di un pubblico che l'aiuta a stabilire l'illusione drammatica; la potenza d'immaginazione dell'amatore del teatro, la sua buona volontà, la sua compiacenza di fronte a ciò che avviene sul palcoscenico, che egli accetta come avvenimenti reali: tutto questo è il concorso del pubblico alla recita. I « cine-amatori » non sono affatto cosí sensibili — molti di essi non hanno nella loro vita messo mai piede in un teatro — sono stati abituati ad essere convinti della realtà delle cose. L'attore deve dunque adeguarsi a tale realismo. Un attore da poco giunto in teatro di posa può esser chiamato a recitare una scena in un ambiente in cui non ci sia altro che un albero, ma trattasi di un albero autentico, che recita come un albero con perfetta naturalezza...

Questo non è un accessorio, che il pubblico deve accettare come albero. Così l'attore è obbligato ad avvalorare questa realtà, ed essere tanto a suo agio nella naturalezza, quanto l'albero. La recitazione esagerata del palcoscenico provocherebbe l'ilarità della sala. Con un po' di guida l'attore di teatro ha presto fatto ad adattarsi al cinema. Egli si sbarazza di tutto quello che lo impaccia della sua esperienza di teatro ed impara a conoscere il nuovo mestiere. Una volta in possesso della tecnica dell'interpretazione cinematografica, raccoglie il beneficio del mestiere teatrale e le sue qualità in fondo gli dànno un vantaggio sull'attore venuto direttamente al teatro di posa senza aver ricevuto la stessa educazione.

Bene inteso, anche dopo che è riuscito sullo schermo, mancano ancora talune cose all'attore di teatro. Quello di cui si lagna accoratamente è la mancanza del pubblico, di soffrire a dover recitare solo davanti alla squadra dei tecnici che si interessano molto di più al proprio lavoro che all'interpretazione degli artisti, ai quali sono d'altronde abituati. Io ammetto che l'attore soffra di esser privato di questa strana e sottile corrente che si stabilisce al di sopra della ribalta, perchè il pensiero e le sensazioni sono cose quasi tangibili ed hanno una natura analoga a quella dell'elettricità. La personalità e il temperamento dell'attore possono anche giungere a porlo direttamente in contatto con il cervello ricevitore di un altro essere, esattamente come se comunicassero per telefono. È la sola maniera per spiegare l'influenza quasi ipnotica che certi artisti hanno avuto sulle folle. Dunque se l'attore si lagna di esser privato di questa corrente benefica egli ha tutta la mia simpatia, ancor quando non conosca molto precisamente ciò di cui soffre. Ma se è la critica del pubblico a fargli difetto, in quanto che non percepisce più, mentre recita, quei fremiti ammirativi o disapprovatori che gli indicano se si trova sulla buona o cattiva strada, e gli permettono di agire in conseguenza... questa obiezione contro il lavoro in teatro di posa, mi sembra singolarmente poco convincente. L'attore cinematografico in effetti ha molte più occasioni di autocriticarsi, di osservarsi, di scoprire le reazioni degli altri e di correggere e perfezionare la sua recitazione — e questo molto prima che il pubblico abbia davanti agli occhi la sua definitiva interpretazione.

Prima di tutto c'è il regista. Intendo per tale un uomo simpatico e comprensivo che sappia quello che vuole e non cerchi di tormentare l'attore, se no, nessun risultato soddisfacente potrebbe essere

ottenuto e sarebbe meglio allora non parlarne affatto. Dunque, là, davanti all'attore si trova il regista: il suo critico più severo e più esperto. È meglio ascoltare i suoi consigli prima di girare la scena che essere di nuovo invitato a rifarla il mattino seguente — come accade in teatro — sentendosi dire che bisogna correggere un errore commesso davanti a molte centinaia di persone.

Ancora l'attore può essere egli stesso il proprio critico. Nel teatro di posa infatti può sempre vedere ogni giorno la scena girata il giorno prima. Seduto nella sala di proiezione osserva liberamente la sua interpretazione. Egli dunque deve saper discernere quello che è buono da quello che è cattivo, poichè vede sè stesso, e se lavora in compagnia di uomini intelligenti può non dissimulare il suo malcontento ed avere l'occasione di migliorarsi prima che il film sia terminato.

In teatro di posa l'attore deve abituarsi a non recitare le scene d'un solo slancio secondo il movimento continuo dell'azione. Voglio dire con questo che può essere chiamato a recitare una scena scelta in una qualunque fase del dramma, e può accadere, che si cominciano le riprese dall'ultima scena del film. Bisogna che egli consideri questo come facente parte dell'uso del cinema e se non riesce più a ritrovare lo slancio che aveva in teatro, dovrà inventare una maniera per immettersi volontariamente nell'atmosfera drammatica di una scena isolata.

Giacchè mi son lasciato andare a rispondere alle diverse questioni che si pongono generalmente ad un attore cinematografico sul suo lavoro e il suo atteggiamento verso questo lavoro, tanto vale che continui. Dunque se mi si domanda: « *Trovate che il lavoro di collaborazione come si pratica al cinema è una cosa nociva per l'attore?* » io risponderò: « *No! Anzi al contrario* ». Quello che rimprovererei al lavoro collettivo è di far passare l'opera per troppe mani. Vorrei ora chiarire i paragoni col teatro, ma questi sono proprio alla base medesima della maggior parte delle obiezioni che si fanno ad Hollywood. Che le opere non abbiamo abitualmente che un solo autore è ancora una convenzione teatrale, semplicemente. Poco importa che uno scenario sia stato scritto da due o da quattro persone, francamente, se il risultato della loro collaborazione è buono. Se l'attore di teatro risponde che questo è per disgrazia sovente cattivo, egli converrà che ciò accade per altre ragioni, senza dubbio più gravi che il numero degli autori.

Quando leggo un manoscritto la mia opinione non rimane influenzata dal fatto che esso è sottoscritto da cinquanta nomi anzichè da uno solo.

I film sono il risultato di un lavoro collettivo perchè nella maggior parte dei casi reclamano una fatica tanto vasta e tanto rapida che non può essere affidata ad un solo individuo. Può darsi che questo sia un danno, ma non ci lasciamo trascinare in una nuova controversia — il gusto, il buon senso (o quello che volete) del pubblico domanda un gettito continuo di nuovi film — nella quale io non ci tengo ad imbarcarmi. Ma se si rimprovera ai film di essere fatti da un numero troppo grande di autori e di essere creati durante riunioni che radunano gli sceneggiatori, il regista ed il produttore, cosicchè il risultato finale è una confusione in cui nessuno ci si ritrova, la mia esperienza personale mi permette di smentire l'asserzione. Mai nel mondo dello spettacolo ho visto portare più ostinazione nel lavoro, più precisione nello sforzo necessario e più rapidità nell'esecuzione del compito assegnato, che presso i cineasti rinomati di Hollywood. Tutto costa troppo in teatro di posa perchè una persona cui sia stata affidata qualcosa nella realizzazione di un film si possa permettere di lasciare qualche lacuna nei suoi piani o d'avere un solo istante di dubbio sul modo di ottenere il risultato che si vuole.

Desidero adesso ritornare su un punto essenziale del lavoro dell'attore che ho solamente sfiorato e che riguarda quella critica permanente che è il regista.

So che quelli che non stimano il ruolo dell'attore cinematografico deformeranno il senso delle mie parole, ma devo onestamente affermare che gli attori e le attrici dello schermo, sono tutti più o meno alla mercè del regista. (L'attore di teatro incaponito nei suoi pregiudizi non ha da trarre un grande profitto da questa confessione. Quante volte a teatro un attore ha accettato una parte perchè egli « si vedeva » già in questa parte, per scoprire in seguito che il regista aveva una concezione del personaggio molto lontana dalla sua e che era proprio il regista a comandare?). Devo ancora riferirmi alla mia personale esperienza e dire che non m'è accaduto più di una o due volte, in tutta la mia carriera cinematografica, d'avere a soffrire d'una mancanza di confidenza e di comprensione da parte del regista. I registi di Hollywood sono per la maggior parte delle persone ammirevoli, capaci di tutto, dalle idee chiare e buoni camerati. Il bravo regista abborda la realizzazione del suo film

sapendo con precisione ciò che vuole; ma egli non ha a che fare con marionette, anzi desidera che tutti i suoi interpreti gli apportino una intelligente e utile collaborazione. È curioso di conoscere le loro idee, ed ama discutere le proprie con essi.

Io credo che portando il teatro e il cinema a scambiarsi costantemente i loro attori, il film parlato ha fatto del bene all'uno e all'altro. Un ragguardevole numero di buoni artisti di teatro ha affrontato con successo, dopo una lotta talvolta accanita, la tecnica del cinema, aumentandone il valore e dando allo schermo una qualità ed una profondità più vaste. Il teatro ha approfittato, a sua volta, delle nuove esperienze di questi attori che furono costretti a rinnovarsi completamente per giungere ad un adattamento con la nuova arte ed i quali, osservandosi sullo schermo meglio che in uno specchio, poterono fare la critica della loro recitazione e indubbiamente sviluppare il loro talento. Perchè sebbene abbia insistito sulla differenza dell'interpretazione, sul palcoscenico e nel teatro di posa, io non ho affatto affermato che è impossibile per un attore possedere in modo perfetto i due mestieri. Se mi si permette ancora un paragone, direi che niente impedisce ad un uomo d'essere ugualmente bravo al giuoco del calcio e al golf, e ancora, che non c'è niente in comune tra questi due giochi, sebbene all'uno e all'altro sia essenziale la « folla ».

Per finire con una nota personale sul mio lavoro in teatro di posa confesserò che qui la strada mi sembra molto più facile che al teatro, sopratutto dal punto di vista dello sforzo fisico.

LIONEL BARRYMORE

Le idee esposte dal Barrymore non sono certo di quelle che possono meravigliare i nostri lettori i quali sicuramente riconosceranno l'origine di tanta saggezza del popolare attore americano.

La pubblicazione di ampi squarci de « *L'attore nel film* » (edito nella traduzione italiana da « Bianco e Nero ») di Pudovchin sulla rivista *Experimental cinema* hanno infallantemente orientato l'autore di quest'articolo.

L'osservazione del mormorare presa come punto di partenza per l'altra più importante del variare della distanza dello spettatore e persino l'esempio dell'albero che Pudovchin riporta con una citazione di Stanislavski, come pure quello del regista *primo pubblico dell'attore cinematografico*, sono concetti assai più pungentemente affermati nell'originale. (*N. d. r.*).

Lionel Barrymore

D'accordo ma...

« Il Bo », *periodico del G.U.F. di Padova, pubblica un articolo di Glauco Pellegrini*: « *Alla Vigilia di un necessario film* ». *Si tratta del film che sta per realizzare il Centro Sperimentale di Cinematografia*: « Via delle cinque lune ». *I camerati del G.U.F. patavino si chiedono*: « Aprirà '' *Via delle cinque lune* '' una serie vera e propria di film prodotti dal Centro? o rappresenta un semplice esperimento? Non è questo il momento di indagare. A noi basta constatare che un provvedimento c'è stato e allora, per concludere, veniamo a date constatazioni che ci siamo proposte ». *E proseguendo più oltre*: « Ai giovani valorosi e valenti, vengano date le principali parti di questo film. Non bisogna umiliarli, con particine di secondo piano, o con ruoli da comparse... Attendiamo quindi che ci si rassicuri che l'esperimento è voluto proprio per la gioventù del Centro, e che gli elementi estranei non porteranno via niente che possa essere fatto da un giovane ».

Siamo grati ai camerati del G.U.F. di Padova del fatto che essi si dimostrano persuasi della necessità di questo film del Centro, e aggiungiamo che la loro adesione, come quella di tutti i giovani, incoraggia e conforta la nostra fatica. Possiamo fin d'ora assicurare che gli attori principali di « Via delle cinque lune » *saranno appunto allievi ed ex-allievi del Centro, e che gli eventuali elementi estranei che prenderanno parte al film non toglieranno niente che possa essere fatto da un giovane allievo o ex-allievo del Centro.*

Occorre tuttavia precisare qualcosa. Esiste, è vero, una forte prevenzione da parte di certi produttori e registi, verso gli allievi del Centro. Proprio in questi giorni è accaduto che in un film, per una parte di giovane, sia stato preferito da un produttore ad un allievo del Centro di ottime qualità, un elemento che mancava di qualsiasi preparazione ma che, per avere un nome in altro campo *abbastanza conosciuto, il produttore riteneva più idoneo a sostenere la parte nel film, almeno agli effetti commerciali. Questo elemento (che non può essere detto*

propriamente attore) verrà naturalmente doppiato, perchè ha una dizione difettosa, e il risultato, è ovvio dirlo, non sarà proficuo.

« In fin dei conti — *scrive tra l'altro il Pellegrini* — questi giovani artisti hanno creduto nel Centro Sperimentale, sono divenuti attori; ma non vengono nemmeno ascoltati dai grandi produttori. E invano chiedono di essere ricevuti, invano mandano le loro fotografie! ».

A questa nota è necessario rispondere che il Centro è una Scuola, un'Accademia. Come da tutte le Accademie e le Università gli allievi escono dopo un periodo di tempo ben consapevoli che il titolo da essi acquisito non è sufficiente per ritenersi senz'altro attori, per poter pretendere di essere immediatamente scritturati da questa o quella casa di produzione per sostenere la parte principale in un film. I migliori anzi, sono consapevoli della necessità di studiare ancora, delle grandi difficoltà da superare. Si può citare l'esempio di una giovane la quale dopo aver frequentato per tre anni il Centro, essendole stata proposta la parte principale in un film, non ha accettato perchè tale parte non corrispondeva alle sue esigenze artistiche.

Si possono citare, per un altro verso, quegli allievi che, prima di aver terminato il corso regolare di studi, cominciano a sentire la smania di voler fare qualcosa, e si indirizzano a questo o quel produttore, magari senza alcuna autorizzazione da parte della Direzione del Centro, la quale ha invece il compito di indirizzare per la giusta via, al momento opportuno, i suoi allievi, di guidarli, di metterli in condizione di poter lavorare presso produttori e registi seri, in film adatti alle loro possibilità.

Se così non fosse, non ci sarebbero ormai tanti allievi del Centro entrati nella produzione e già quotatissimi. Basterà fare i nomi di Alida Valli, Luisella Beghi, Carla del Poggio, Elena Zareschi, Andrea Checchi, Otello Toso, Nino Crisman, Carlo Bressan. E molti, molti altri sono quelli i quali, dopo aver frequentato, magari per un anno soltanto, il Centro, hanno trovato modo di lavorare in questo o quel film. Si può dire che anzi la maggior parte degli attori giovani del nostro cinema abbia frequentato per un periodo più o meno lungo il Centro, abbia ricevuto i primi insegnamenti di recitazione e di tecnica del cinema, sia stata indirizzata seriamente.

Vi sono naturalmente di quelli che non riescono. Costoro non possono pretendere che la frequenza magari sporadica del Centro, sia sufficiente ad autorizzare una loro imposizione in questo o quel film.

È da tener presente infine, che non tutti gli allievi usciti dal Centro ed entrati nell'ambito del cinema professionale, hanno trovato modo di affermarsi in parti a loro convenienti. Per questo il Centro nella realizzazione di « Via delle cinque lune » *si varrà anche della collaborazione di ex-allievi; e soprattutto di quelli che, pur essendo diventati attori di un certo rilievo, hanno sempre mantenuto i contatti con l'Istituto che li ha educati, formati, avviati all'arte del cinema.*

Diremo infine che « Via delle cinque lune » *non è da ritenersi un film del Centro per il solo fatto che vi prendono parte allievi ed ex-allievi (e si intende non soltanto gli allievi attori, ma altresì gli allievi delle altre sezioni), ma perchè con questo film il Centro vuole esporre, praticamente, le proprie idee sull'arte del cinema, quei concetti, insomma, che da tempo va significando attraverso la sua complessa attività ed in particolare i metodi di insegnamento e le numerose pubblicazioni.*

Poetica ambientale o della scenografia

Il complessivo incanto d'un particolare lirismo provenendo al cinema, nell'ambito estetico, da fattori molteplici e di svariata essenza, notevole ne rende lo studio e la inquadratura nel giro artistico di quei valori determinanti, all'atto della rappresentazione proiettiva, quella necessaria comunione spirituale tra materia artistica e sensibilità di spettatore che si modella su schemi di « suggestione » e di rispondenza magnetica a costituire « l'evidenza d'arte ».

Quello specifico potere avvincente di cui sono dotate le immagini e che trasporta, nel persistere dell'epurazione dei valori contingenti, la personalità ricettiva fino all'immedesimazione patetica, fino a sentire l'opera altrui come parte integrante della propria esperienza artistica, si ricollega evidentemente ai primi momenti della creazione, alle basi stesse da cui prende le mosse il processo di sviluppo che, dal primo incerto lampeggiare dell'ispirazione porta, attraverso gli stadi susseguenti della costruzione lineare (trattamento primo), dell'elaborazione e dell'approfondimento stilistico (sceneggiatura) alla compiutezza della realizzazione.

Nelle due principali polarità accentranti si può definire e differenziare di già la portata artistica dell'opera: nella soggettivazione ispirativa il mondo poetico, e nella fattiva oggettivazione la presa di posizione spirituale, la particolare, precisa maniera di vedere l'universo e di interpretarne gli aspetti fenomenologici.

Punto di partenza è quindi la dote assimilatrice, poggiata sulla strutturale costituzione dello spirito e della psicologia culturale dell'artista, per cui quest'ultimo, spalancato dinnanzi all'universo, proteso con tutte le sue energie alla contemplazione ed interpretazione attiva delle realtà di vario grado e livello esistentivi, assorbe e raccoglie in sè quella rete di impressioni e sensazioni che costituisce una sorta di cosmico messaggio a lui rivolto, e che egli poi, secondo l'intima virtù, pos-

Lia Cristiani del C. S. C.

TAVOLA V

Michele Riccardini del C. S. C.

sibilità e vocazione, seleziona ed elabora in « visione e concezione del mondo », logica conseguenza del procedimento di eliminazione degli elementi estranei.

Da questo primo momento di assimilazione discernitiva (soggettivazione), si passa all'oggettivazione: l'artista, determinata, vissuta e portata a sublimazione la materia contenutistica, si accinge ad esprimerla, tramutandola in « forma », con un passaggio dal personale all'universale, secondo finalità eterne ed immutabili: ridà cioè elevato e purificato dal passaggio attraverso l'anima, quel che gli aveva affidato l'universo; questo punto di « selezione e ricostruzione della visione del mondo nell'artista » si può considerare come il centrale di tutto il problema estetico della creazione.

Non è, premettiamolo, nostro intendimento entrare nella tuttora svolgentesi polemica sulla paternità attributiva dell'opera cinematografica: è da notare però che, per quanto diversi siano gli apporti delle personalità partecipanti alla lavorazione d'un film, condizione essenziale per una magari preliminare artisticità del medesimo à da essere l'esistenza d'una concreta, fattiva organicità d'intenti e di clima estetico, di sensibilità creativa insomma. Ad esempio, prese a sé, le attività del costumista, del tecnico delle luci, del fonico o dello sceneggiatore non portano che all'esistenza di elementi la cui natura artistica è una presenza intenzionale, e in atto si traduce solo nel corso della lavorazione vera e propria: il comune criterio culturale e l'identica, coincidente veduta spirituale porteranno così più tardi, nella costruzione coordinata dall'attività del regista, alla materializzazione fotochimica dell'opera d'arte, e alla definitiva stesura in sede di montaggio. Posto quindi che tutti i frammenti in cui è suddiviso, embrionalmente, il film godono delle stesse, medesime prerogative estetiche, si presenta il problema di valutarli, con doppio metodo sintetico ed analitico, in tutte le loro direzioni penetrative, onde trarne l'attributo di natura interiore, l'informatrice tendenza che ne fa porzioni la cui raccolta darà quindi luogo al compiuto mosaico polimerizzato dell'opera: tra essi inquadratura, movimento di macchina e montaggio essendo di pertinenza del regista e dello sceneggiatore, e sotto l'impronta di quest'ultimi cadendo pure l'illuminazione (vedi « *Misteri e poesia dell'illuminazione* » di Consiglio e Debenedetti, in « *Cinema* », n. 4, 1936) resta a considerare il dato scenografico, dalla cui reciproca aderenza o meno agli altri fattori dipende, secondo noi, molto spesso l'artisticità del

film. Facile è che possano gli squilibri in questo campo condurre a quella dissonanza tra realtà e intenzione creativa che maggiormente può incrinare un film, perchè è in genere l'ambiente che giustifica l'azione, essendone il supporto (non solo materiale) che per tramite di quelle misteriose affinità elementari che collegano il mondo umano in tutte le sue sfumature e complessità a quello tangibile, viene a costituirne il primo cenno di riferimento estetico, e ne trae quel tono di magìa e compattezza unificante gli aspetti figurativi con le ramificazioni d'espressione che dal gioco degli attori deriva, e intende « dire » qualcosa, portare lo spettatore in quell'unico, inamovibile, fisso eppur idealmente vibrante stato di concordanza ritmata con l'esistenza poetica cui dianzi si accennava.

Il carattere-tipo della scenografia ha origine per l'appunto nell'attimo selettivo in cui l'artista intuisce il contenuto che *in lui prima*, e nella realizzazione formale *poi*, giungerà all'arte: e si traduce nel primo, fondamentale predominare dell'impulso fisico, visivo; l'ideatore del film dal primo istante stesso deve avvertire concreta la cornice nella quale materializzerà poi i suoi intenti ispirativi. In letteratura, una medesima visione può diversamente ispirare due poeti, per cui uno d'essi vede gli stessi aspetti d'una realtà magari dissimilmente dall'altro (ad esempio, la poesia eroica e la poesia disfattista che possono nascere alla vista d'un'azione bellica), e così li esprime col mezzo tecnico di cui dispone, le parole: nel cinema, a questa possibilità è negato lo sviluppo unitario, chè l'essenza oggettiva, geometrica delle cose egualmente si predispone all'osservatore nella sua riproduzione fotografica: è, nei termini essenziali, ritrattazione veristica: altri elementi dovranno intervenire nella caratterizzazione, notevolmente il fattore luce (o eventualmente quello colore) ma a maggior rigore la scelta compositiva degli elementi che entreranno a formare l'inquadratura, con finalità razionali determinate per mezzo di segmentazioni, per cui il regista potrà a suo piacimento ed intendimento, nel clima coesivo di cui sopra, porre in un secondo tempo in rapporto personaggi ed azioni con lo sfondo ideale del quale essi stessi presuppongono l'esistenza compiuta, al fine di conseguire un'unità tonale attraverso l'elevazione del clima.

Gli esperimenti naturalisti prima e gli astrattisti poi più degli altri, convincono del quanto rigorosa abbia ad essere la coincidenza delle visioni dello scenografo con quelle del regista rispetto all'« idea » dell'opera in questione, il senso continuativo del descrittivismo filmico es-

sendo lo scopo primo comune ad entrambi. Attingere la veridicità ambientale non sempre costituisce arte, per cui da tener incessantemente presente è la possibile rivelazione di nuove strutture figurative le quali, superati gl'inevitabili bozzettismi realistici, giungano a costituire l'« unica » via magica conducente alla poesia fotogrammatica: l'affinamento dei mezzi scenografici solo può cioè superare il divario esistente tra riferimento prammatico e sforzo di sintesi interpretativa.

Dopo un breve periodo in cui predominò, viva e fiabesca, la fantasia di Méliès, il cinema perse il suo potere di favolosa suggestione proprio per quel suo ostinato negarsi alla poetica dell'ambiente: il film borghese del periodo che precedette la prima Grande Guerra assunse, in quanto circostanzialità ambientale, quinte e fondali sbrigativamente presi a prestito dalle scene teatrali, d'una rigidità lontana ed indifferente, e s'orientò verso l'eloquio e la mimica, per cui gli venne a mancare l'atmosfera, l'aria stessa che permettesse di respirare un nuovo senso d'immaginismo: si pensi a quegl'interni di case signorili, tutti eguali, freddamente collocati lì ed addobati alla stessa maniera ed al massimo grado convenzionali che predominarono allora senza eccezione; e del quanto notevole ci appaia ora in confronto l'ambientazione plastica di « *Sperduti nel buio* » di Martoglio (« I gradini smozzicati della stanza del cieco e le dure ed atroci breccole del vicolo malfamato », U. Barbaro in « *Cinema* », n. 68, 1939) o di « *Histoire d'un Pierrot* » di Negroni: lì trascuratezza estetica ed esaltazione del divismo passionale (pretesto d'erotici turbamenti, non-arte di conseguenza), qui precisi orientamenti integrativi legati all'economia del racconto.

Perchè predisposizione scenografica sta a significare appunto determinazione poetica, esteriorizzazione di sensazioni allusive per mezzo di ammissioni semplificanti; parallela o in contrasto con l'azione la realtà scenografica indica il connaturato lirismo dell'opera; il carattere posizionale d'una struttura, la durezza d'una linea rigida incidente l'atmosfera, la pateticità d'una curva recante seco un tono nostalgico e dolce: sono questi elementi che possono, oltrechè indirizzare l'intuito pittorico verso una valutazione compositiva per mezzo del loro equilibrarsi pacificante o tragico, svelare altresì quel senso artistico imponderabile di cui sono colme le cose del mondo inanimato, cogliendole nei loro rapporti interzonali e riportandole direttamente alla considerazione d'una scarna, essenziale matematicità, per cui il gioco delle masse e dei volumi, l'alternarsi dei vuoti coi pieni, l'orientamento delle varie gran-

dezze unidimensionate (che sono d'indole scalare nella ritrattazione, ma possiedono in sede estetica particolarità vettoriali) conduce a quel caratteristico significato di trasfigurazione alla cui esistenza ed integrità sono, in prima approssimazione, condizionati gli altri fattori formativi del film (chiaramente si comprende come non si possa difatti parlare di inquadratura, angolazione e movimento di macchina se la realtà oggettiva su cui si dirige la macchina da presa intrinsecamente non possiede di già caratteri informati all'estetica cinematografica).

Questo senso particolare venne acquisito, seppur rudimentalmente, dal primo western, ma specialmente per merito del cinema scandinavo: fu come la scoperta e la valorizzazione del « plein-air » che in Manet colò dalla scuola dei paesisti di Fontainebleau; ma laddove gli impressionisti si limitarono ad approfondire esperienze di effetti di luce già impostate tematicamente da Corot, i registi svedesi portarono la loro attenzione al compimento d'una netta, inequivocabile composizione volumica: il paesaggio nordico venne da essi assunto come metro costante dell'arte.

Da quì all'affermazione dei valori scenografici veri e propri il passo era breve: una volta in possesso della facoltà di far combaciare in un'unica, tersa drammaticità climatica la realtà paesistica e l'azione dei personaggi, essi si volsero alla costruzione interna; la tendenza intimista del primo Dreyer, l'opere di Stiller, Christiansen, e poi il Murnau dell'« *Ultimo uomo* », « *Tartufo* », « *Faust* », rivelano la chiara coscienziosità con cui questi cineasti esigevano che gl'interni formassero, per loro natura, ed irradiassero poi con palmare evidenza attorno agl'interpreti quel senso di poesia che dalle cose disposte ad arte deriva, onde raggiungere i prefissati effetti.

Parallelamente si sviluppò in Germania l'influenza del teatro d'avanguardia sovietico e della pittura del « Gruppo di Novembre ». Il loro considerevole influsso giocò, tramite Wegener e Galeen prima, e Wiene poi, Kokoschka, Dix, Epstein e il costruttivismo di Mayerhold, nel quadro di quella collaborazione artistica che si stabilì in quell'immediato dopoguerra tra Germania e Russia, e di cui è un limpido esempio la costruzione scenografica di « *Aelita* » di Protosanoff (disegnata da Exter e Rabinovich).

« *Il gabinetto del dottor Caligari* » fu il primo film in cui pienamente venivano sfruttate le risorse espressive della scenografia, anche se lo spiccatamente nordico tono di favola vi era inasprito ed esasperato

dalle premesse coll'ausilio delle quali si erano accinti alla lavorazione i realizzatori. Mentre Murnau si rivolgeva alle sue recenti esperienze teatrali per ambientare « *Il castello Vogelod* », e Lang faceva costruire nei suoi teatri di posa gli esterni per « *I Nibelungi* », mantenendone così lo stile in coerenza con le tendenze delle scene di Bayruth, altri si rivolgevano a quel movimento che nella vicina Russia assumeva lentamente consistenza facendo capo a Mayerhold.

Proponeva quest'ultimo, in relazione a Stanislawschi, l'abolizione dei fondali e delle quinte, di tutti quegli elementi cioè che con la realtà agivano solo in superfice, giocando su accostamenti naturalistici: teorizzava, e realizzava, scene « costruite », nelle quali il ruolo più importante era dato al volume ed alla mediata rispondenza tra oggetto e rappresentazione configurativa. Tutta la scuola che a questa tendenza aderí, dalla Comisargewskaia a Vaktankoff, Dancenco e Tairoff contò pure, in Germania, su elementi quali Leumann, Erler, Appia. Ora, pure la rappresentazione scenografica nel film (a prescindere dai mezzi materiali coi quali è realizzata) gioca sull'equilibrio ottico; e considerando l'importanza dei valori riassuntivi ai quali la si può teoricamente ridurre, si nota del come goda essa d'una funzionalità architettonica: la natura plastica di cui è costituita intende significare una dimensionalità spaziale che possiede un suo rigoroso senso orientativo d'espressione simbolica (come la cupola è la corona reale amplificata, il segno della dominazione e dell'autorità; « la basilica significa l'arte della potenza nella zona intermedia, la « Casa del Signore » quella nella zona meridionale, la circumambulazione indica l'alto settentrione », così lo Strzygowski, in « *Germania* », I, pag. 48 e seg.).

Anche se tale precisazione viene ad essere successivamente limitata dalla bidimensionalità (cui sopperisce però il movimento di macchina, ed allora le diverse prese di posizione conducono alla terza dimensione, cui si giunge pure per l'alternarsi dei piani paralleli spostantisi sul terzo asse cartesiano) possiede, nel caso ideale, quel requisito pittorico per cui con ogni gesto del protagonista si può subitaneamente costruire un sistema di linee e curve facente parte totalitaria del senso artistico espresso, ponente cioè in diretta relazione personaggio e materiale plastico: si pensi, in pittura, alle magiche architetture che nel « *Il convito in casa di Levi* » del Veronese sono poste contro il cielo cinerino, al « *Rinaldo ed Armida* » del Tiepolo, in cui la coesistenza equilibrata delle sculture, del giardino e delle forme architettoniche

crea il lirismo voluttuoso del duetto, o ancor più alla « *Venere dormente* » del Giorgione, in cui « la bella persona si adagia entro due dolcissime curve che la compongono in un'ideale forma affusolata; l'unica, la più idonea a non turbare la calma della bella sognatrice » (M. Marangoni), o ancora, alle rossastre case, quasi animate, che fanno cornice alla tristezza del « *Trovatore* » di De Chirico. Se in pittura tutto ciò è però inamovibile, colto e fissato nel tempo, e quel che vi si riferisce al moto è potenziale, e in atto si traduce solo attraverso atteggiamenti particolari e gusti linearistici, è nel cinema suscettibile di vaste applicazioni estensive, perchè in quest'ultimo la distribuzione dei dati ricreati oltrechè nello spazio, varia nel tempo, costituendo ed imponendo una particolare, valutabile atmosfera.

Così, lasciando nella sua intatta considerazione il materiale plastico (la cui essenza è sovente particolaristica però, e di grezzo, formale riferimento) è quella, e nessun'altra potrebbe essere la disposizione di masse architettoniche ed elementi compositivi che in « *Metropolis* » di Lang impartisce all'opera il concetto informativo della figurazione: i vasti saloni nelle abitazioni dei capi, le porte colossali, le catacombe ruvide e basse (gli scenografi erano Hunte, Kettlehut e Wolbrecht); similmente in « *Alba tragica* » di Carné è la casa, che sorge quasi isolata nella pace del suburbio, e col suo profilo arido nettamente si stacca sul livido cielo serotino, a costituire il dato basilare di tragicità della solitudine dell'uomo assediato; e ancor precedentemente in « *La via senza gioia* » di Pabst le strade semibuie, piene d'una fredda, rassegnata desolazione; la scalinata di Grau nel « *Nosferatu* » di Murnau; le casupole allucinanti nel « *Caligari* », o le abitazioni contorte, la scala erta che porta alla stanza dell'usuraia in « *Delitto e castigo* » di Wiene; le ceste le gabbie le reti i muri spugnosi in « *Capriccio spagnolo* » di Sternberg, sulla cui sgretolatrice funzionalità in rapporto alla ambientazione scrive Pasinetti nella sua « *Storia* »; gli interni di « *Le notti bianche di San Pietroburgo* » di Roscial e Stroeva, la massicciata della prospettiva sul fiume nello stesso film; il quartiere parigino ricostruito da Meerson per « *Sotto i tetti di Parigi* » di Clair, e tutta la scenografia di « *A me la libertà* » allo stesso Meerson dovuta; le nude e spesse pareti delle locande in « *Ombre rosse* » di Ford; le tetre case parigine che incorniciano, in un fotogramma, il notturno volto di Michéle Morgan in « *Senza domani* » di Valentin; lo squallore tetro dei baracconi della fiera deserta in « *Le quai des brumes* » di Carné an-

cora, ecc., sono gli altrettanti elementi cui si deve concedere un adeguato posto nel bilancio finale della critica; che si presenta il caso perfino di opere su questa poeticità ambientale quasi esclusivamente basate, come « *La strana avventura di Davide Grey* » di Dreyer.

È da confermare quindi quanto affermavano, nel loro Catalogo della Mostra del Cinema alla Triennale di Milano, Comencini e Lattuada: che cioè « attraverso la scenografia il cinema ritrova piano piano i suoi valori puri ».

La paternità degli assunti artistici dalla scenografia direttamente derivati va scrutata però caso per caso: talvolta va essa riferita al regista (le scene di « *Caligari* », « *Genuine* », « *Raskolnikoff* » di Wiene sono realizzate in un unico stile, pur variando volta per volta lo scenografo), tal'altra al diretto creatore: a Lazare Meerson è indubbiamente dovuta la parte, diciamo così statica, dei film di Clair e di « *Kermesse eroica* » di Feyder.

Pur lasciando il campo aperto a sviluppi ulteriori, il senso del problema permane il medesimo: visualizzazione del mondo interiore per tramite di elementi architettonici o decorativi, che dalla scelta dell'inquadratura verranno poi equilibrati, ed in vista di quest'ultima vanno costruiti e predisposti. La facoltà selettiva della macchina da presa raggiunge l'arte solo quando è guidata, con funzionali criteri, su quelle determinate forme esteriori da cui si vuole trarre poesia e bellezza.

GLAUCO VIAZZI

Notizie dall'estero

Il Ministro della Propaganda del Reich, dr. Goebbels, ha tenuto al teatro Schiller di Berlino il rapporto di guerra della Reichfilm-Kammer, presenti le rappresentanze di tutti i settori dell'economia cinematografica germanica.

Il Ministro ha riferito sulle ripercussioni delle attuali, straordinarie contingenze nei confronti della cinematografia è sulla importanza dei compiti a questa assegnati nella guerra ideologica che si combatte.

Contrariamente a quanto avvenuto nelle nazioni nemiche che dall'inizio delle ostilità hanno cessato quasi completamente ogni produzione di film, in Germania il ritmo della lavorazione in questo delicato settore è stato intensificato, allo scopo soprattutto di fare dello schermo un potentissimo mezzo di propaganda.

All'incremento produttivo è corrisposto anche un incremento nella percentuale degli spettatori, che, per quanto riguarda le sale di pubblico spettacolo, ha subìto un'elevazione, rispetto all'anno precedente, del 30% circa.

Della produzione del periodo bellico, ha affermato il Ministro, si può essere più che contenti; una quindicina di pellicole (« Bismarck », « Concerto a richiesta », « Schiller », « Mani liberate », « La Vally », « Operetta », « Amore materno », « Il mastro di posta », « D III 88 », « L'Ebreo Suss », *ecc.) hanno raggiunto un livello di perfezione artistica altissimo, sottolineato dall'entusiastica accoglienza del pubblico; tutta la produzione, in genere, si può giudicare soddisfacente. I risultati ottenuti sono frutto di grandi sacrifizi, spirito di abnegazione intenso, entusiastico lavoro.*

La guerra ha contribuito a modificare il gusto del pubblico che gradisce oggi il film virile, eroico, realista, spiritualmente orientato verso quelle che sono le finalità della gioventù che combatte per le nuove idee rivoluzionarie. La enorme richiesta di documentari di guerra è indice di tale nuova tendenza. Lo stesso dicasi per l'interesse appas-

sionato con il quale il pubblico segue la presentazione dei cinegiornali il cui numero di copie in circolazione è stato portato a 1700.

Gli ottimi risultati della industria cinematografica germanica sono essenzialmente frutto del riordinamento che gli organi dello Stato hanno dato a tutta la produzione, conseguenza dello sfruttamento massimo di tutte le energie, fatte convergere al raggiungimento degli obbiettivi prefissi, con la totale eliminazione di sterili controversie. Ciò vale per i critici che temevano l'azione diretta dello Stato sugli indirizzi della cinematografia, ritenendola pericolosa al libero sviluppo di questa arte.

Se nella guerra che oggi si combatte il cinema ha così grande importanza, ancora maggiore e più ampio sarà il suo compito nell'Europa di domani, pacificata ed avviata verso nuove mète.

Il Ministro Goebbels ha quindi rivolto la sua attenzione all'attrezzatura industriale, assicurando che gli impianti tecnici saranno sempre più perfezionati, i cantieri di produzione aumentati ed ampliati. Le invenzioni tedesche non varcheranno, come in passato, la frontiera per essere sfruttate all'estero, ma lo saranno nello stesso territorio del Reich; tutti i tecnici e ingegneri debbono pertanto avere la massima fiducia nella collaborazione dell'autorità governativa.

* * *

La stampa cinematografica tedesca illustra ampiamente la recente visita del Direttore Generale per la Cinematografia del Reich, dr. Fritz Hippler e del Presidente e Vice presidente della Reichsfilmkammer agli studi cinematografici italiani, alla nuova sede dell'Istituto Nazionale LUCE ed al Centro Sperimentale di Cinematografia. Il bilancio nettamente lusinghiero della visita è rilevato con grande soddisfazione, in quanto si constata su quali grandi impianti, tutti perfettamente attrezzati, possano fare assegnamento le Potenze dell'Asse. Per il Centro Sperimentale di Cinematografia si mette in particolare evidenza la cura data dal Regime all'incremento dei quadri della cinematografia nazionale, nonchè la modernità degli impianti dell'istituto e la praticità dei metodi d'insegnamento. La visita dei dirigenti tedeschi, col recente giro effettuato in Germania dai critici cinematografici dei principali quotidiani e riviste italiani e coi lavori della Commissione cinematografica italo-germanica effettuati nel mese di marzo a Roma, mettono in evidenza tutto l'interesse che si è riposto dalle due parti per lo sviluppo

della collaborazione cinematografica. Tale collaborazione oltre che riguardare la produzione e gli scambi tra i due Paesi dovrà dare origine anche alla struttura della futura economia cinematografica della nuova Europa.

* * *

Il Direttore Generale per la Cinematografia del Reich dr. Fritz Hippler in un suo articolo su « Film Kurier » fa alcune note al discorso pronunciato dal Presidente Roosevelt in occasione dell'annuale banchetto cinematografico.

Il dr. Hippler all'affermazione del Presidente Roosevelt « che il film americano ha diffuso nel mondo princìpi di civiltà e di libertà democratica » risponde che se i cittadini dovessero giudicare dal film l'ingiustizia capitalistica, la corruzione della magistratura, l'audacia dei gangster, i ricatti sociali ed in genere il disordine morale che si rileva in tutte le opere americane, non prenderebbero davvero esempio dagli Stati Uniti nel darsi il proprio ordine interno. I difetti che il Presidente Roosevelt denuncia nei regimi autoritari sono proprio gli « ideali » che appaiono nei migliori lavori cinematografici americani: « La buona terra », « Mr. Deeds va in città », « L'ultimo allarme » *ecc.*

Del resto, che gli Stati autoritari non abbiano per nulla paura della propaganda del film americano lo dimostra chiaramente il fatto che tali film sono stati per lunghi anni visionati nel loro territorio. Naturalmente veniva ammessa la produzione migliore, da un punto di vista artistico, anche se questo poteva ingenerare nel pubblico meno colto la convinzione che tutta la produzione americana fosse di un livello superiore.

Se nel 1940 la Germania impediva l'importazione dei film americani nel proprio territorio, in America già dal 1933 si era iniziato il boicottaggio di ogni specie di film tedesco. È vero che i democratici tengono a distinguere tra boicottaggio *ed* azione governativa *ma in realtà se la cosa si guarda da un punto di vista onesto e se soprattutto si guardano i risultati, la sottigliezza cavillosa di tali argomentazioni non convince nessuno.*

Successivamente gli Stati Uniti passavano all'attacco: dopo aver ostacolato la circolazione di pellicole di provenienza di Paesi a regime autoritario nel proprio territorio, iniziavano la produzione di una serie di pellicole aizzanti contro detti Paesi e fomentanti l'odio: « Il cane

pazzo d'Europa », « La bufera mortale », « Torna il mio amore », « Il pastore Hall », « I quattro figli », « Il Dittatore », « Fuggiaschi », « La belva di Berlino », « Ho sposato un nazista », « Sempre nel mio cuore », « Una spia nazista », « Prigioniero », « I figli dei cannoni », « La spia dei Lancieri », « Miss Cavell », *ecc.*

Ed è anche comprensibile il « grido di dolore » partito dal banchetto cinematografico di Hollywood alla constatazione che il pubblico dei paesi totalitari deve essere privato del film americano, quando si ricordi che in conseguenza di tale politica aggressiva gli industriali degli Stati Uniti hanno perduto il 40% circa degli incassi provenienti dall'Estero. La vera morale è questa.

* * *

È stata inaugurata ufficialmente a Berlino la nuova sede dell' « Istituto Nazionale per il Film e la Fotografia nella Scienza e nell'Insegnamento ». *L'imponente costruzione fa ricordare appena i modesti uffici nei quali l'Istituto iniziava la sua attività nel giugno del 1934.*

Il bilancio consuntivo dei primi sette anni lo si può riassumere in queste cifre: 40 mila apparecchi di proiezione del formato 16 mm. distribuiti nelle scuole; 230 film adatti per scuole primarie e secondarie; 70 pellicole per scuole tecniche e professionali; 20 pellicole per scuole agricole; 405 per l'insegnamento universitario e per scuole superiori (queste ultime pellicole, tra le quali molte a carattere scientifico, vengono spesso chieste da Enti ed Associazioni per agevolare determinate ricerche o illustrare conferenze di particolare importanza).

Per quanto riguarda la produzione, l'Istituto si affida a Enti privati o a persone ritenute idonee per simili incarichi; il lavoro si svolge però sempre sotto controllo. L'Istituto dispone anche di una propria sezione che provvede alla produzione diretta avvalendosi di registi dipendenti e di un teatro ampio e convenientemente attrezzato. I professori ed i maestri di tutto il Reich sono invitati a collaborare al lavoro dell'Istituto il quale, per avvicinarli al cinematografo ed alle esigenze del racconto cinematografico, alla tecnica della sceneggiatura, al montaggio, ecc. istituisce vari corsi annuali che gli insegnanti possono frequentare ottenendo anche la permanenza gratuita a Berlino.

Un Ufficio estero mantiene i collegamenti con le altre Nazioni e cura gli eventuali scambi di materiale.

Nelle attuali contingenze di guerra l'Istituto ha svolto una simpatica attività ricreativa per i soldati, inviando propri tecnici e materiale nelle linee più avanzate onde improvvisare proiezioni alle truppe.

* * *

Alla Fiera di primavera, inaugurata a Lipsia dal Ministro Goebbels, un'attrazione cinematografica di nuovo genere è stata fornita dalla presentazione al pubblico di pellicole 16 mm. realizzate da cineamatori tedeschi. Tali spettacoli, pur nel formato ridotto, hanno attirato la più grande attenzione del pubblico che ha dimostrato di divertirsi molto, anche per la varietà dei soggetti che andavano dallo storico allo sportivo, dall'artistico di fantasia allo scientifico; particolare successo hanno ottenuto quattro cartoni animati umoristici, preparati dagli stessi dilettanti, ed un cinegiornale sull'andamento della Fiera, man mano che essa si svolgeva.

Il favore e l'interesse con i quali il pubblico ha accolto questa iniziativa e le numerose domande per acquisto di apparecchi da proiezione da 16 mm., specialmente da parte di gente proveniente dalla provincia che intendevano provvedere agli impianti di cinema in piccole località, hanno molto richiamato l'attenzione delle competenti autorità su tale nuovo aspetto della cinematografia, allo scopo soprattutto di una efficace propaganda nelle zone periferiche.

* * *

Nel mondo scientifico tedesco è vivissima l'attesa per le nuove pellicole microcinematografiche a colori. Grazie all'invenzione del campo oscuro si è riusciti a riprendere ed a presentare sullo schermo vari microrganismi che non erano visibili all'occhio umano; i progressi nella tecnica del colore e dell'illuminazione hanno ulteriormente contribuito a facilitare queste riprese cinematografiche ed oggi il mondo della scienza può ancora più che per il passato assegnare affidamento nella cinematografia come ad una efficace collaboratrice. Da notizie recenti al riguardo si è a conoscenza che un interessantissimo film sta per essere finito sulla «Euglena», *microrganismo che gli zoologi classificavano come appartenente al mondo microanimale ed i botanici classificavano come micropianta. Lo schermo ha dato ragione ad entrambi le catego-*

rie di studiosi in quanto l'« Euglena *» si nutrisce a volte come un animale ed a volte come una pianta assorbendo sostanze nutritive.*

Di tali primizie ed interessanti novità la microcinematografia a colori ne darà parecchie nei prossimi tempi; questo è almeno quanto assicurano i dirigenti dei laboratori scientifico-cinematografici tedeschi.

* * *

Lo stato di guerra in cui si trova il Giappone già ormai da alcuni anni non ha per nulla contratto la sua attività produttiva nel settore cinematografico; negli ultimi quattro mesi del 1940 circa 200 pellicole spettacolari sono state prodotte negli studi nipponici ed un programma altrettanto vasto è previsto per la stagione in corso.

Le autorità governative preoccupate però più della qualità che della quantità della produzione intendono limitare e seguire lo sviluppo della cinematografia nazionale. Per tali considerazioni è stata emanata una legge in base alla quale il numero di pellicole da prodursi in tutto il 1941 dovrà essere limitato a 276 film spettacolari ed a 138 corti metraggi o film culturali. La produzione sarà concentrata in nove grandi case che dànno tutte le possibili garanzie.

L'importazione dall'estero si limiterà a 75 pellicole, preventivamente approvate.

Si è voluto parimenti riordinare la materia della stampa cinematografica provvedendo ad eliminare tutte le pubblicazioni che non avessero un determinato livello e dignità redazionale; in seguito a tali misure le 40 pubblicazioni periodiche cinematografiche sono ridotte a 20.

* * *

È stato nuovamente pubblicato in Spagna dopo la Rivoluzione, l'annuario della finanza e delle Società anonime. Dall'esame di esse risulta che alla fine dello scorso anno esistevano 4.280 Società anonime con un capitale di 22.392.637,023 *pesetas. Numero inferiore a quello esistente prima della rivoluzione spagnuola ma con un capitale di 2 milioni di pesetas circa in più. Il fenomeno generale lo si riscontra anche nel particolare campo cinematografico: dall'annuario risultano infatti esistenti 46 Società cinematografiche con 79 milioni di pesetas contro 67 milioni del periodo anteriore alla rivoluzione. La stampa locale, men-*

tre si compiace di questo sviluppo dato alla cinematografia, non si ritiene ancora soddisfatta dei progressi artistici ottenuti ed auspica una intensa collaborazione con l'estero onde avvalersi dell'altrui esperienza.

Un recente articolo di uno dei maggiori critici cinematografici spagnoli riferendosi a due delle ultime pellicole girate in Spagna (« El famoso Caballeira »*, e un film psicologico di Perojo), così si esprime: « questi film sono sorti in Spagna, sono spagnoli realmente nella tendenza e nella concezione e spagnoli in tutte le deficienze proprie di una giovane cinematografia in cerca di se stessa. Molto più abilmente tagliato e finito* « L'ultimo ussaro » *girato a Roma in collaborazione con italiani ».*

* * *

Un nuovo sistema di cinematografia a colori sarebbe stato ideato da un ingegnere romeno, che avrebbe il pregio di essere al tempo stesso stereoscopico. L'effetto sullo schermo sarebbe dato direttamente e il pubblico non avrebbe bisogno di alcun genere di occhiali per rilevarlo.

* * *

È stata costituita a Ginevra una Centrale internazionale del film, *ad iniziativa di due pionieri della cinematografia svizzera che hanno in mente la costruzione dei grandi stabilimenti moderni di produzione nonchè di stampa di copie.*

Oltre che di giungere ad una produzione diretta, sarebbe intenzione della nuova Società di moltiplicare le pellicole di varia provenienza per la loro distribuzione in Europa.

* * *

La stampa cinematografica elvetica è in violenta polemica intorno al film nazionale « Margherita e i soldati ».

Alla polemica di stampa ha preso parte vivamente il pubblico con lettere aperte sui giornali, che in genere, si scagliano contro la eccessiva severità dei critici. I giornalisti cinematografici si difendono però assicurando che la loro severità deve ritenersi salutare per i futuri sviluppi della cinematografia elvetica, che non deve morire in fasce e per contribuire ad avviare la produzione verso lavori aderenti a quella che è la nuova mentalità delle Nazioni e dei popoli.

d. t.

Conquiste del tempo nella storia del film

I. — Il cinema primitivo è solamente spaziale.

Tra i ricordi relativi al cinema del tempo perduto, conservo un programma-volantino, del Real Biograph Lumière di Napoli (13-14 aprile 1900), con la *spiegazione* delle figure rappresentanti la Vita e Passione di N. S. Gesù Cristo.

Fu infatti questo, uno dei primi film a *soggetto*, che andarono per il mondo, e il cui successo non si spense se non al sopravvenire della seconda edizione (1910) lanciata dalla medesima casa, che assicurava, prolungando il gaudio mistico, un'ora intera di spettacolo.

I quadri segnalati nel programma sono esattamente dodici. La loro numerazione è essenziale ai fini del presente studio: 1) Adorazione dei magi; 2) Fuga in Egitto; 3) Arrivo a Gerusalemme; 4) Tradimento di Giuda; 5) Resurrezione di Lazzaro; 6) Cena; 7) Arresto di Gesù; 8) Flagellazione; 9) Incoronazione; 10) Trasfigurazione; 11) Calvario; 12) Deposizione.

Il fondamentale rilievo che si evince dallo esame del programma citato, come da quello di ogni altra coeva documentazione è il seguente:

In quest'epoca (1900) che può giustamente definirsi dei *primitivi*, gli anonimi registi non ebbero mai la percezione che le loro singole riprese, una volta attaccate l'una all'altra, potessero rappresentare una azione drammatica continuativa nel tempo, in cui ogni situazione non solo fosse in raccordo logico e organico con quella seguente ma servisse a spiegare quella precedente.

Se pur l'idea di un tentativio simile fosse balenata nella mente di qualcuno, egli avrebbe subito pensato che il pubblico non ci avrebbe capito nulla.

Il cinematografo primitivo appare invece solamente *spaziale.* Le singole scene, riprese all'esterno o sul palcoscenico e che rappresentano i punti culminanti dell'azione, sono unite insieme senza il più elementare senso di continuità tra l'una e l'altra.

La loro coesione è meramente *chimica* in virtù dell'acetato di anile. Ma non *logica* e tanto meno *organica.*

A quest'epoca il cinema è poco più che lanterna magica. — Esposizione di quadri animati in nessun raccordo di successione temporale. — Lo stesso movimento esaurisce le sue funzioni *nell'interno* di ciascun quadro e non è il *tratto di unione* tra due quadri che si seguono.

Questa osservazione riceve il più verificato dei controlli attraverso la lettura del testo in esame: *la spiegazione* dei quadri rappresentanti la vita di Gesù.

Subito dall'adorazione dei magi (1) si passa ad una fuga in Egitto (2) per nulla giustificata dalla persecuzione di Erode. Tanto meno narrativamente giustificato l'arrivo in Gerusalemme di Cristo già adulto (3) e all'apice del suo proselitismo, quanto arbitrario l'arresto di Gesù (7) senza il necessario processo di Caifa, che proclamò le accuse, mosse al Redentore.

Alle origini il cinema consisteva, dunque, in una esposizione di singoli quadri animati che il programma illustrava con *indispensabili* spiegazioni.

È questa forse l'origine del volantino di cui ancora si perpetua l'inutile offerta, ai botteghini di tutte le sale del mondo.

Quello che io ho presente dice infatti: *spiegazione* delle figure rappresentanti... ecc.

Con uguali criteri Pathé presentava 17 quadri della *Epopea Napoleonica* e Méliès 10 quadri del *Processo Dreyfus* i quali del resto, e come la vita di Gesù, si vendevano anche separatamente, prova pratica della assoluta inesistenza di un pur elementare vincolo di coesione narrativa.

Anzi il fatto stesso di far richiamo a contenuti storici così noti, alla portata di tutti, che non abbisognassero cioè di esser creati dal nulla nella mente degli spettatori, sta a rivelare la mancanza di qualsiasi orientamento, per allora, dei registi 1900, verso le possibilità del racconto cinematografico che traesse dai propri mezzi *una continuità,* sia pure elementare, nello svolgimento di una qualsiasi trama.

Armida Bonocore del C. S. C.

Elli Parvo del C. S. C.

Le didascalie medesime, in questo periodo, non servono a ricostruire nel tempo ciò che passa tra un quadro e l'altro e non si vede sullo schermo, ma, viceversa, solo a spiegare ciò che su di esso in quel momento appare.

Un'arte cinematografica, che tenga ad un racconto, in cui le scene siano concatenate tra loro in guisa da illustrare una vicenda, anzichè rappresentare una serie di quadri legati, l'uno dietro l'altro, senza alcun rapporto col disegno progressivo di una qualunque trama, si forma dopo il 1900.

Il film « *Maria Antonietta* », presentato intorno a quell'epoca al Cinema Rossini di Napoli, può segnare il periodo di transizione dei due momenti.

Trascrivo letteramente le didascalie:

Quadro 1: *Festa al Trianon. - Rappresentazione del « Figaro » di Beaumarchais.*

Quadro 2: *Il minuetto (ballo di corte all'epoca di Luigi XV).*

Quadro 3: *La lattaia di Vincennes. - Maria Antonietta ed i suoi cortigiani fanno colazione sull'erba (a mosca cieca).*

Quadro 4: *Un intrigo amoroso.*

Quadro 5: *Il 1789. - La Rivoluzione Francese.*

Quadro 6: *La « Marsigliese ». - Presa della Bastiglia (quadro emozionante). - Il Doupré, rivoluzionario ottantenne, liberato dal popolo.*

Quadro 7: *Maria Antonietta nella chiesa del tempio viene trascinata avanti il Tribunale rivoluzionario; Giacomo Hubert l'accusa di aver corrotto il figlio.*

Quadro 8: *Il popolo, accecato dall'ira, mostra a Maria Antonietta la testa della Lamballe.*

Quadro 9: *Marat, Robespierre e il consiglio rivoluzionario condannano la regina, a morte.*

Quadro 10: *Decapitazione di Maria Antonietta.*

I primi quattro quadri sono infatti quattro diverse composizioni coreografiche riferentisi al secolo di Luigi XV. Quindi in qualche relazione tra loro.

Quanto alle didascalie quelle dei primi sei quadri spiegano solo ciò che si vede e non servono per nulla a congiungere le singole azioni, secondo un legame di successione temporale indispensabile a qualunque

racconto. Il regista crede anzi addirittura necessario spiegare — in omaggio alla grande preoccupazione dei primi produttori, circa la discutibile comprensibilità delle loro incerte composizioni — che Maria Antonietta e i cortigiani, consumano effettivamente una colazione e poi giocano a mosca cieca.

Gli altri quadri invece, dal settimo al decimo, rappresentano un racconto già filato e continuativo dalla presa della Bastiglia alla decapitazione di Maria Antonietta. La successione temporale delle azioni in ordine di interiore causalità narrativa appare quindi già evidente.

Qui, le didascalie pur limitandosi ancora ad illustrare ciò che si vede, obbediscono all'arabesco invisibile di un fatto che avviene, non solo nello *spazio* ma anche nel *tempo*. Ciascuna scena si dimostra già concepita in relazione a quella che la precede e la segue. Ciò appare anche più, negli ultimi film di Méliès ove tutte le scene sono concatenate tra loro allo scopo di illustrare una vicenda.

Più tardi si verifica un altro trapasso di importanza primaria. Le didascalie cangiano di natura. Esse non servono solo a spiegare ciò che *si vede* in quel momento sullo schermo, ma anche ciò che *non si vede* sostituendo, con la *scrittura*, gli intervalli di *durata* tra un quadro e l'altro.

Caratteristico il *participio passato*, il quale consentiva di scavalcare interi decenni: « *Rovinato*, dalla infame passione, il disgraziato giovine si è ormai ridotto a vivere dei più tristi espedienti » (Cines 1909, « *Odissea di un giuocatore* »).

Le didascalie colmano gli intervalli di tempo, tra una scena e l'altra come archi verbali destinati ad operare l'integrale congiungimento, nella durata, della inerte materia visuale. Il cinema comincia a scoprire faticosamente una delle due intuizioni pure: quella del tempo.

Ma il *collegamento è meramente* letterario e non *visuale*. Le immagini non sono che i punti culminanti dell'azione, semplici *momenti* staccati di essa, affatto indipendenti e slegati ove la successione temporale è solo ordinata dalle didascalie.

Solo più tardi i registi scoprono che l'arte del cinema non dipende dalle singole immagini riprese, ma dalla loro *continuità*. Le scene hanno d'ora in avanti due funzioni: *una di comunicare l'azione al pubblico, l'altra di riportarla all'azione seguente per fornire una completa spiegazione del film.*

Il cinema apprende così l'arte del *taglio*. Il taglio è appunto il trasferimento logico da una scena a quella successiva.

Un esempio perfetto è già in « *Cuore degli umili* » (Gaumont, 1906). Ecco la sceneggiatura:

1) Una modesta sartina si veste avanti lo specchio.
2) Entra il fidanzato. Escono insieme.
3) Scendono le scale.
4) Il portiere li saluta. Essi sorridono di fresca gioia domenicale.
5) Escono dal palazzo.
6) Incontrano un funerale, seguito da povera gente.
7) Il feretro è senza fiori.
8) La coppia si ferma all'angolo.
9) Torna indietro.
10) Compra i fiori.
11) Li getta sul feretro.

Qui ogni scena si spiega colla precedente e spiega la seguente. Il racconto è tutto immerso, bagnato, nel tempo. La narrazione è serrata e scorre dolcemente senza strappi e soluzioni di continuità. L'azione non comporta che un solo titolo (nello stile etico-patetico dell'epoca, che è quello dei raccontini di Pierre Thouar): « *Il cuore degli amanti* ».

Finalmente nel 1910 l'« Aquila film » realizza un film interamente *senza titoli*: « *Il fanciullo della montagna* » (m. 240), in cui il racconto è espresso tutto, attraverso *la sola successione delle immagini*. È qui che il cinema appare definitivamente padrone del tempo. È da questo momento che esso, come mezzo di espressione puramente visuale, esiste.

Il taglio permette però solo il trasferimento *istantaneo* da una scena all'altra.

Quando tra l'una e l'altra, passa del tempo, gli europei non trovano altro sistema che la *didascalia*.

II. — Contributi europei e americani.

A questo punto una parentesi.

La storia del cinema viene per lo più studiata, secondo questo schema tradizionale.

Fino al 1908 regno di Méliès e della fantasia.

Col 1908, deplorata apparizione del « *Duca di Guisa* », che vien definito la grande eresia dell'epoca, nel senso che da allora la cinematografia per acquistare una qualche dignità, ritiene necessario avvicinarsi al teatro e all'opera teatrale.

Finalmente nel 1916 con *Forfaiture*: rivoluzione. Scenario essenzialmente visuale, esecuzione che si inspira a realtà e vita. Non più teatro ma veri interpreti del cinema. Infine scoperta della tecnica propriamente ed esclusivamente cinematografica.

Non è questa la sede per dimostrare tutto ciò che di arbitrario e di falso questo schema contiene. A noi interessa per ora disconoscerlo, solo sotto il profilo di questo studio, che è la storia della *scoperta progressiva del tempo, da parte del cinema.* Tracciando però la storia di una tale scoperta, in cui a nostro avviso si incarna l'essenza stessa dello spettacolo cinematografico, verremo pure a dimostrare che la cinematografia non si inventa nel 1916 in America, con una *rivoluzione,* ma è una *evoluzione* che non è mai cessata dalla epoca di Lumière ad oggi, in tutti i paesi del mondo.

III. — Scoperta del tempo cinematografico.

« *Il fanciullo della montagna* » (1910) è dunque una tappa nella storia di questa scoperta. Un intero racconto senza titoli, espresso solo con la successione delle imagini.

Parallela ricerca iniziano e perseguono gli Americani.

Intorno al 1900 la loro situazione non è differente dagli europei. Non avendo scoperto il tempo, il modo cioè di creare una successione temporale di immagini (sequenza) essi non sapevano ancora esporre una storia. La loro produzione è prevalentemente dal vero, e sovratutto di attualità. Poi compaiono brevi scherzi comici i quali non sono che dei *numeri di varietà,* comico-acrobatici, in *unica* scena.

È Porter che scopre come l'arte del cinema dipende non dalle *singole imagini riprese* ma dalla loro *continuità.* Per cui le scene hanno d'ora in avanti due funzioni, e cioè « non solo quella di comunicare l'azione allo spettatore ma di riferirla a quella successiva, per fornire una completa spiegazione del film ».

Gli americani i quali comprendono istintivamente la importanza della *conquista del tempo*, nella evoluzione del film non esitano a definire questa, come *scoperta del principio di editoria.*

Dal 1902 al 1906 Edwin Porter applica infatti costantemente tale principio. Così nella famosa *Vita del pompiere americano* (1903) si riscontra già un'arte sicura ove il principio della *continuità* tra le immagini si afferma completamente.

Scena prima. — Visione del pompiere, di una donna, e di un bimbo in pericolo. Il comandante dei pompieri, seduto nel suo ufficio ha la visione di questa scena.

Scena seconda. — Primo piano di un segnalatore di incendio, a New York. Un individuo preme il bottone.

Scena terza. — Dormitorio dei pompieri. Squilla l'allarme. I pompieri discendono attraverso le pertiche, nella rimessa delle pompe da incendio.

Scena quarta. — Interno della rimessa con i *carri lucenti* e i *poderosi cavalli* (sic). I pompieri salgono.

Scena quinta. — Corsa lungo la strada.

Scena sesta. — Corsa verso l'incendio.

Scena settima. — L'incendio. Il pompiere sale dalla finestra. Salva la giovane donna e il bimbo.

La seconda scena — circostanza presso che ignota nella storia del cinema — è già un primo piano, 5 anni avanti Griffith.

La innovazione di Porter è che i quadri sono collegati colla *dissolvenza.* Il primo quadro diventa sempre meno distinto e scompare, mentre il secondo sembra comparire sotto il primo e diventa sempre più distinto. È un vecchio trucco di Méliès, adoperato ai soli fini delle sue geniali pellicole di illusione e magia.

In seguito Porter scopre che l'impiego della dissolvenza può anche voler dire « *frattanto è trascorso nel tempo* ».

« La scoperta è veramente primaria. Col semplice taglio, il cinema era capace di legare alcune scene una dopo l'altra, fin quando l'azione non aveva una manifesta interruzione nella durata. A questo punto occorreva il titolo. I film francesi e italiani, persino i lunghi metraggi danesi del 1911 abbondano infatti di « *Qualche tempo dopo* », « *La sera stessa* », « *L'indomani* ».

Il cinema poteva solo rifarsi al passato col mezzo della sovrimpressione, altro trucco magico di Méliès. Il ricordo veniva, cioè rappresentato col *sovrimprimere* sulla scena attuale, quella che si intendeva evocare.

Ma quanto all'essenziale necessità narrativa di far seguire, nella trama, una scena avvenuta *dopo un certo tempo*, non v'era che la didascalia, per sopperirvi convenientemente, tutte le volte in cui il trasferimento da scena a scena non poteva essere *istantaneo*.

Dopo l'applicazione di Porter il film diviene non una *somma* di immagini ma *un'unità* dipendente da tutte le altre unità pellicolari. La vicenda è sempre più ricavata dalla fusione delle parti edite. È presso a poco con queste parole che gli americani spiegano il *principio della editoria.*

La invenzione è così semplice che Porter dubita della sua portata. Così nel film successivo « *La capanna dello Zio Tom* » egli per segnare il passaggio del tempo si avvale ancora delle scritte. Ma con l'« *Assalto al treno* » (1904) riprende poi la sua via. Egli diviene così agile nel maneggiare sullo schermo il tempo da giungere a raccontare persino due *storie contemporaneamente*: « *Ex forzato* » che ha per soggetto la opposta vita di due uomini, il galeotto e il ricco. Per quanto la ricerca sia esclusivamente diretta a creare effetti di contrasto, questo mosaico alterno di eventi, costruito nel tempo (intertaglio) è una prova della sicurezza sufficiente, con cui il cinema è ormai capace di modulare l'intuizione del tempo.

Ma non basta; per il passato la durata di una ripresa era stata determinata dal tempo che l'azione richiedeva nella vita. Griffith scopre che essa poteva non dipendere dalla sua azione naturale, ma essere bensì accorciata o allargata per aumentare il suo effetto.

Nasce il *tempo cinematografico* che è diverso da quello reale. Quasi sempre più breve, osserva Pasinetti nella *Storia del Cinema* (1), « l'azione viene suddivisa in due o più parti: nella prima l'attore compie un movimento, quindi esce di campo. Al quadro seguente viene ripreso il suo ingresso in campo: in una inquadratura che comprende un luogo di azione lontano da quello in cui si è svolta l'azione precedente. *Lo spazio* tra i due campi è eliminato e il tempo risulta accorciato ».

---

(1) PASINETTI: *Storia del cinema* - Ed. di « Bianco e Nero ».

Ecco che il cinema *scompone* e *ricompone* il tempo, con criteri che nulla hanno a che vedere colla *normale continuità* di un *processo reale*.

IV. — L'ACCELERATO E IL RALLENTATO.

Dopo aver conquistato il tempo il cinema si appresta a modularlo secondo le proprie leggi e il proprio stile.

Infine mediante i mezzi meccanici del rallentatore e dell'acceleratore, il cinema modifica le condizioni stesse della nostra ordinaria sensibilità.

Col rallentatore l'obbiettivo riprende in una frazione di durata infinitesima un numero di immagini grandissimo, diluendo il tempo reale in una quantità di fotogrammi. Con l'acceleratore l'obbiettivo riprende le immagini a grandi intervalli in un rapporto per cui 1 minuto della natura, corrisponde a 1/16 di secondo, 1/4 d'ora a un secondo, 1 giorno, a ½ minuto.

Arnheim, Mittelmann, Foà, nei loro precisi studi apparsi sulla rivista *Cinema* ci hanno già sufficientemente documentato in proposito.

Non si varcano le barriere Kantiane ma nei suoi confini si approfondisce inopinatamente il campo segnato.

Giacchè se alla indagine ben costruita necessita, come osserva Galilei, non la sola investigazione diretta ma il suo prolungarsi nel tempo, questa osservazione rimaneva sino a pochi anni or sono esclusa per gruppi di fenomeni di tipo *troppo lento o troppo rapido;* i quali erano da considerare una terminologia prettamente scientifica, tra gli *inosservabili* non essendo l'occhio capace di captarne l'integrale ciclo evolutivo.

Ed ecco che il cinema mette a disposizione della scienza due tempi artificiali (*rallentato e accelerato*) nei quali i fenomeni sono *immersi* e *riprodotti* e quindi resi percepibili alla prolungata osservazione.

Esso riesce così col rallentatore a fissare i fenomeni di tipo ultrarapido, come la disintegrazione dell'atomo di *elio* che avviene alla velocità di 15 mila km. a secondo (è arduo imaginare la possibilità di una tecnica che coglie in tempo brevissimo 20000 visioni del mondo esterno) e coll'acceleratore fenomeni a evoluzione lentissima (come la trasformazione di larve), i cui movimenti sono troppo disgiunti, di gui-

sa che noi ne perdiamo lo sviluppo razionale e sensibile. Cosí il cinema concorre a ridarci nelle mani — secondo la bella espressione di Vuillermoz — il filo d'Arianna della natura, anche in questi casi ardui e complicati.

Intanto non solo la natura genialmente sollecitata è costretta a rivelare all'occhio, più artifici di quelli che anche Leonardo potesse immaginare, ma intere serie di *inosservabili,* ancora lontani dai nostri sensi e dai nostri strumenti passano trionfalmente, nella categoria degli *osservabili* mediante l'azione cinematografica.

Infine ci accorgiamo che i nostri sensi sono imperfetti, di guisa che non scorgiamo che una piccola parte del reale. La camera dimostra che la vita è una realtà più compatta e continua. Noi non cogliamo che uno schema abbastanza grossolano dell'universo di cui invece ci sembra afferrare tante sfumature.

Una volta creatasi una propria intuizione del tempo, il cinema inventa due modi di esso, assolutamente originali, che allargano e prolungano il dominio della nostra appercezione. La esperienza cinematografica comincia ove finisce quella del comune laboratorio.

Il cinema allarga così oltre ogni misura il dominio della conoscenza, *facendo arretrare* prodigiosamente *le barriere dello inconoscibile.*

V. — Cinema e durata.

Ancora l'intuizione cinematografica della durata risponde a una delle più profonde istanze della moderna sensibilità.

Come ci intuiamo direttamente? si domanda Bergson.

Il succedersi delle emozioni, dei pensieri in genere, degli stati di anima, ha un carattere tutto particolare.

Non è un sovrapporsi di fatti a fatti, in una serie di momenti giusta posti l'uno accanto all'altro, ma l'uno indipendente dall'altro. Questa è l'idea matematica che noi ci facciamo del tempo, per ragionare e comunicare coi nostri simili, traducendola in immagini spaziali.

Il carattere della predetta successione è invece la durata. Essa consiste nel compenetrarsi di quei fatti l'uno nell'altro, per comporsi in una serie progressiva e irreversibile, di cui ogni elemento si fonde col

precedente ed arricchisce della sua tonalità originale lo stato d'animo in cui si fonde (1).

La definizione della durata è la definizione stessa, ideale ma precisa, dell'emozione cinematografica.

Non è questa essenzialmente fondata sulla *fluidità* delle imagini, che si inseriscono incessantemente le une nelle altre, attraverso la sottile opera del montaggio, e più esteriormente attraverso il giuoco delle dissolvenze e delle sovrimpressioni?

Anche nel cinema il valore dell'emozione non consiste nello accrescersi *quantitativo* di stati, ma in un progredire *qualitativo*.

Chi dice *sequenza dice dunque durata.*

In altri termini il cinema rappresenta con suggestione sottile la forma stessa che prende « la successione dei nostri stati di coscienza, quando il nostro *io* si *lascia vivere* e si astiene dallo stabilire una separazione, tra gli stati presenti e quelli anteriori; quando ricordando quegli stati non li giustapone allo stato attuale, come un punto a un altro punto, ma li organizza con esso, come quando ricordiamo *fuse insieme* le note di una *melodia* ».

Attraverso questa fluidità il cinema diviene espressione *plastica* della durata, *specchio* della vita interiore.

Essa tien luogo della logica stessa degli eventi.

È perciò che l'inverosimiglianza urta nel film assai poco lo spettatore, travolto da questa fluidità. Perciò dal punto di vista spirituale, l'emozione cinematografica poco tiene al soggetto, cioè all'aspetto esteriore che all'insieme conferisce il suo aspetto razionale. Perciò non sono desiderabili i soggetti ove questa elaborazione secondaria è molto complessa. Tanto meno importa se la logica esteriore è giudicata *banale inverosimile o assurda* (2).

E se in Bergson le immagini del passato del presente e dell'avvenire, non sono che i *tagli artificiali* della visione spaziale del tempo, gli elementi *passivi* di cui si riveste la durata ideale, questo è pure il cu-

---

(1) Conf. BERGSON: *Essai sur les données immediates de la conscience*, 1904, pp. 74-78. — DE RUGGIERO: *Storia della filosofia contemporanea*, pagg. 203 e seg., Vol. I.

(2) Confronta in *Cinema*, n. 57, un'interessante spunto di « *Nostromo* » citato dall'ing. Giovanni Gambelai.

rioso lato metafisico dell'esperienza cinematografica ove la fluidità del divenire risolve in sè passato presente e futuro.

Nè si creda a eccesso di suggestione: anche lo spettatore più spiritualmente modesto, lasciandosi andare nella comoda poltrona in una sala ben riscaldata, *alla deriva* delle immagini, può esser stato travolto da questa pura fluidità, abbandonando ogni interesse dello intrigo, perdendo la nozione di ciò che nella trama rappresenta il prima e il dopo.

Quando questo stato è profondo la emozione cinematografica diviene puramente *musicale*.

C'è nello spirito un movimento, una corrente *analoga allo slancio vitale*, di cui la immagine non è la causa ma l'arresto, la congelazione di questa corrente,, la forma spaziale che prende divenendo *una rappresentazione*. Quando evochiamo il nostro pensiero esso si risolve in immagine. Ma se cerchiamo provarlo più da vicino nel suo atto, noi sentiamo *una fluida corrente* che passa come una natura vera, anteriore psicologicamente a ogni imagine (1).

Il fiore delle imagini cinematografiche è appunto nella *fiuida corrente* che le trascina.

La vera essenza del cinema, *arte visuale*, appare all'antipodo di sè stessa; *nell'invisibile.*

VI. — La durata individuale.

Ma la durata cambia da persona a persona. Bergson cita il caso dell'uomo assetato che guarda il bicchiere, ove gli si versa dell'acqua. Gli istanti gli sembrano secoli.

Attraverso i vari modi del tempo cinematografico si può correlativamente concepire una psicologia più avanzata — dice il dott. Ehric — che dia di ogni uomo una formula della sua durata e per ogni uomo una durata diversa a secondo degli stati d'animo.

Gli esempi già li abbiamo nel *montaggio corto* creato col susseguirsi di unità pellicolari, più brevi della ripresa ordinaria: talora brevissime.

---

(1) De Ruggiero: *op. citata.*

Esso crea l'impressione di una durata estremamente *accelerata* in rapporto alla situazione dei protagonisti (lotta o inseguimento) o estremamente *lenta* in rapporto ad altra situazione (gente in attesa di soccorso per cui gli istanti sembrano eterni).

Esempio classico di durata *lenta* ottenuta col *montaggio corto*, è il film di Griffith « *Dopo molti anni* », ove per dimostrare la tragica attesa della famiglia assalita dai banditi, è intercalata la visione del marito che accorre, in intervalli sempre più corti di visione.

La formula è ancora designata nel gergo Hollywoodiano come *Griffith last minute rescue* (riscossa dell'ultimo momento di Griffith).

Il montaggio *lento* creato col susseguirsi di pezzi più estesi della ripresa ordinaria dà invece l'impressione di una durata lunga e tranquilla.

Così Vertoff ci dà in « *Donbasse* » alcune riprese del traffico sul basso Don: ove un tale montaggio rende non solo l'idea del fluire ampio e tranquillo della vasta corrente, ma ancora il travaglio calmo e pacifico, della rivoluzione pacifista *al lavoro*.

* * *

Ecco il ciclo completo: scoperta del tempo, da parte dell'arte cinematografica che va dalla prima incerta formula spaziale alle più raffinate modulazioni della interiore durata. In altro studio esporremo la *conquista dello spazio*, nella storia del film, inizialmente dovuta al naturale talento plastico dei compositori italiani.

ROBERTO PAOLELLA

La luce

« Nulla sembra più semplice di un raggio di luce, nulla è in realtà più complesso ».

PICARD

Prima d'iniziare la descrizione dei fenomeni fisici cui la luce può dar luogo, riteniamo utile ricordare, sia pure brevemente, le varie ipotesi formulate fino ad oggi sulla sua natura.

IPOTESI DELL'EMISSIONE.

Gli antichi Greci per spiegare la natura della luce enunciarono per primi l'ipotesi della emissione. Secondo Democrito la visione è dovuta al fatto che i corpi emettono in tutte le direzioni particelle luminose, costituite di una sostanza impalpabile e imponderabile, che si propagano in *linea retta* con *velocità infinita* e che vengono a colpire l'occhio, dove, reagendo sulla retina, provocano la sensazione del vedere.

Galileo fu il primo a dubitare della verità di questa ipotesi e pensò contrariamente a quanto diceva la teoria, che la luce avesse una velocità *finita* e propose anche un metodo per misurarla sperimentalmente. Due persone, con un lume acceso, erano poste su due colline ad una data distanza. Ciascuna di esse doveva occultare il proprio lume quando avesse visto spegnersi quello dell'altro. Conoscendo la distanza fra le due colline e misurando l'intervallo di tempo compreso fra i due spegnimenti era facile calcolare la velocità della luce.

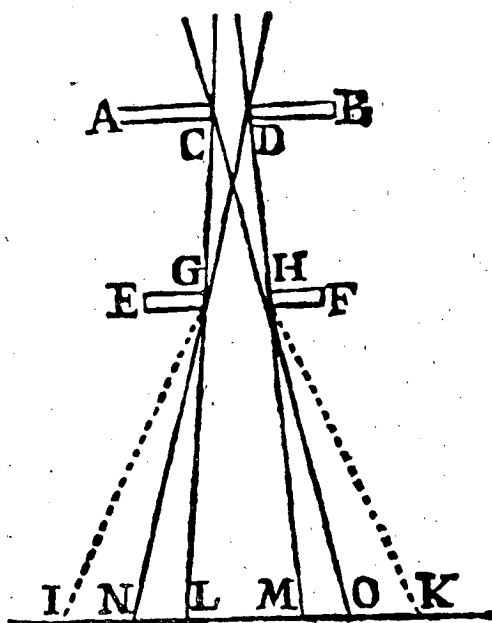
Dati i mezzi rudimentali coi quali fu eseguito, questo esperimento non dette alcun risultato pratico.

Resta però il fatto che Galileo abbia pensato per primo che la luce ha velocità finita.

Dopo di lui Padre Grimaldi scoprí alcuni fenomeni luminosi che non potevano essere spiegati colla ipotesi della emissione.

Come si legge nella sua opera postuma « *Physico - Mathesis de lumine coloribus et iride* » pubblicata a Bologna nel 1665 egli osservò quanto segue:

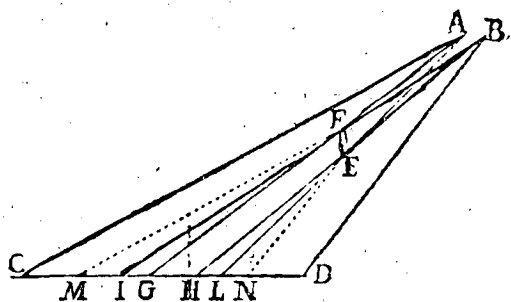
Facendo passare un fascio di raggi solari attraverso un foro circolare piccolissimo, praticato nell'imposta di una camera oscura, se sul cammino di questi raggi si pone un corpo opaco assai stretto (fili, capelli) si verificano i seguenti fenomeni:

1) L'ombra del corpo opaco è più larga di quanto lo dovrebbe essere secondo l'ipotesi dell'emissione che ammette la propagazione rettilinea della luce.

Diffrazione dei raggi luminosi
(da un disegno dell'opera di P. GRIMALDI)

2) Ricevendo il fascio di luce sopra uno schermo si ottiene una immagine del foro più grande di quella che risulterebbe dalla costruzione geometrica basata sulla propagazione rettilinea della luce.

3) Tanto nell'ombra del corpo opaco quanto sui margini della immagine del foro, appaiono, sullo schermo, delle frange colorate.

Per spiegare questi fatti il Grimaldi modificò l'ipotesi d'emissione e constatò che i raggi di luce i quali radono i contorni di un corpo o attraversano una piccola apertura vengono deviati dalla loro direzione e chiamò tale fenomeno *diffrazione* della luce.

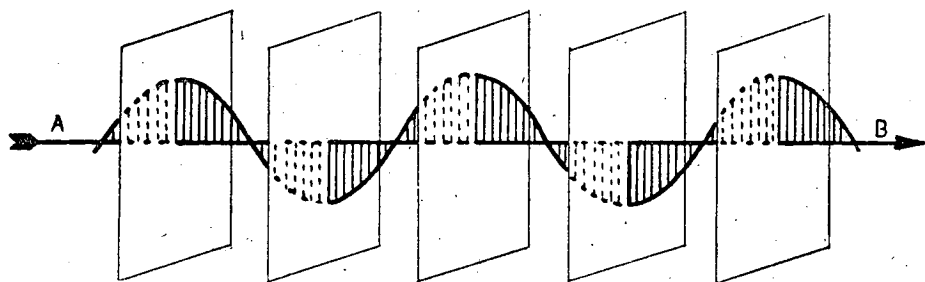
Continuando queste ricerche il Grimaldi trovò un fatto nuovo in virtù del quale era possibile *produrre oscurità aggiungendo luce a luce.*

Interferenza di fasci luminosi
(da un disegno dell'opera di P. GRIMALDI)

Attraverso due fori circolari piccolissimi, dello stesso diametro e molto vicini l'uno all'altro, egli fece penetrare in una camera oscura due fasci di luce dello stesso colore e pose uno schermo bianco nel punto d'incontro dei due coni luminosi che così si formano.

Su questo schermo osservò, che nella parte comune ai due coni luminosi, si formavano delle frange scure alternate a frange luminose che sparivano chiudendo uno dei fori.

Il Grimaldi chiamò questo fenomeno « interferenza » e per spiegarlo ricorse per primo all'ipotesi delle onde luminose.

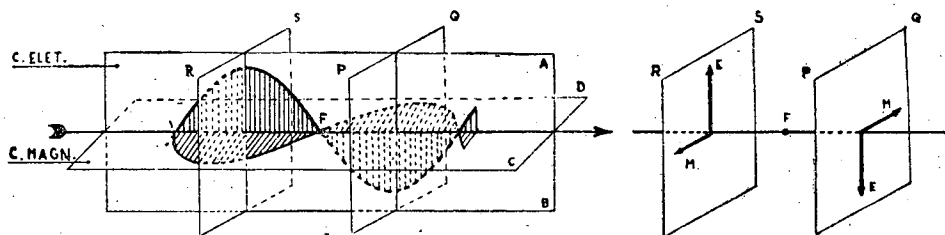
IPOTESI DELLE ONDULAZIONI.

Fu enunciata chiaramente da Huygens. Si ammette che le molecole dei corpi luminosi siano animate da un *movimento vibratorio* rapidissimo che si trasmette ad un fluido eminentemente sottile ed elastico, sparso in tutto l'universo ed a cui si dà il nome di « *etere* » (essendo l'etere distinto dall'aria che trasmette il suono). Si ammette inoltre che una perturbazione che ha luogo in un punto qualunque dell'etere, si propaghi in ogni senso sotto forma di *onde luminose sferiche* e che le vibrazioni dell'etere (ad eccezione di un solo caso: luce polarizzata) avvengano in tutti i piani perpendicolari alla direzione di propagazione della

luce. Queste particolari vibrazioni si dicono « *trasversali* ». In questo movimento ondulatorio non c'è propagazione reale delle molecole nella

direzione del moto, ma ognuna di esse vibra, senza allontanarsene, nel proprio piano perpendicolarmente alla direzione *AB*, come è chiaramente segnato nella figura.

Ipotesi elettromagnetica.

Nel 1865 Maxwell trovò che da un condensatore elettrico che si carica e scarica un gran numero di volte al minuto secondo partono, propagandosi nello spazio con una velocità uguale a quella della luce, un campo elettrico ed un campo magnetico, variabili nello spazio e nel tempo, che costituiscono un'onda « *elettromagnetica* ».

Maxwell pensò che la luce fosse costituita da onde elettromagnetiche analoghe a quelle da lui scoperte e ciò fu confermato dal fatto che la luce è sensibile all'azione dei campi elettromagnetici.

Possiamo rappresentare graficamente queste onde considerando due piani tra loro perpendicolari il piano *AB* contenente il campo elettrico e il piano *CD* contenente invece il campo magnetico.

I due campi considerati sono *in fase*: assumono cioè insieme il valore massimo e insieme si annullano, propagandosi, come già si è detto, con una velocità di 300.000 km. al minuto secondo.

Consideriamo due piani d'onda *RS* e *PQ* perpendicolari alla direzione di propagazione e distanti fra di loro di mezza lunghezza d'onda. In essi giaceranno i vettori *E* ed *M* che rappresentano il campo elettrico e quello magnetico. Come si vede dalla figura, nel piano *RS* i vettori *E* ed *M* hanno il valore massimo e direzioni determinate, mentre nel piano *PQ* hanno sempre lo stesso valore, ma le loro direzioni sono opposte a quelle di prima. Nel punto *F* tanto il vettore *E* quanto *M* si annullano.

Effetto fotoelettrico

Nel 1887 Hertz osservò, per la prima volta, che molti corpi solidi, ad esempio i metalli, sotto l'azione della luce emettono degli « *elettroni* » (masse elementari di carica elettrica negativa) e che inoltre la velocità con la quale questi abbandonano il metallo non varia nè allontanando nè avvicinando la sorgente di luce ad esso. Per spiegare il fatto che la velocità degli elettroni espulsi è indipendente dalla intensità della luce incidente, Plank nel 1901 enunciò la sua teoria dei « *quanti* ».

Ipotesi dei quanti

È un ritorno alla teoria corpuscolare della luce che si considera come costituita da tanti corpuscoli detti *fotoni*, aventi massa ed energia variabili con il variare della lunghezza d'onda della luce considerata. Cioè quanto più piccola è la lunghezza d'onda tanto maggiore è l'energia del fotone. Consideriamo, ad esempio, i fotoni dei raggi X (lunghezza d'onda 1/100.000.000 di mm.) e quelli della radiazione infrarossa (lunghezza d'onda 1/100 di mm.). L'energia del fotone dei raggi X è circa un milione di volte più grande di quella dei raggi infrarossi. Ricorrendo ad un esempio grossolano, ma efficace, i fotoni dei raggi X colpiscono gli oggetti che trovano sul loro percorso con una energia tale da poterli paragonare ai proiettili di una mitragliatrice, mentre i fotoni dei raggi infrarossi vi si posano sopra come molli fiocchi di neve.

La teoria corpuscolare dei « quanti » che permette di capire la natura del fenomeno fotoelettrico non spiega però i fenomeni di diffrazione e d'interferenza dei raggi luminosi per i quali vige sempre la teoria ondulatoria.

Fu Louis de Broglie che nel 1924 pervenne a conciliare in una sola le due teorie fino ad allora rivali: la teoria corpuscolare e la teoria ondulatoria.

Secondo questa nuova teoria il *fotone* è simile ad un proiettile materiale perchè trasporta dell'energia e nel suo spostamento si circonda di un'onda *associata* la quale guida il fotone stesso e rende conto dei fenomeni di diffrazione e di interferenza.

Si arriva così ad ammettere che la luce sia composta da onde e corpuscoli così strettamente legati fra di loro da costituire come due aspetti complementari di una stessa realtà.

Silvio Bagolini del C. S. C.

TAVOLA IX

Nicoletta Parodi del C. S. C.

* * *

La luce è l'agente che, influendo sull'occhio, produce il fenomeno della visione. Noi non vediamo soltanto i corpi che emettono luce, ma anche quelli che la ricevono da una sorgente qualsiasi.

I primi si dicono «*corpi luminosi*». Gli altri invece possono essere:

Trasparenti o *Diafani* se lasciano passare facilmente la luce e se attraverso ad essi è possibile vedere chiaramente gli oggetti che si trovano dall'altra parte rispetto a chi guarda.

Translucidi se lasciano passare ancora la luce, ma se attraverso ad essi non si può più distinguere la forma degli oggetti.

Opachi se non lasciano passare la luce.

Propagazione della luce.

In un *mezzo omogeneo* la luce si propaga *in linea retta.*

Per *mezzo* si intende lo spazio nel quale si produce un fenomeno qualsiasi. Il mezzo è *omogeneo* se ha in tutte le sue parti uguale composizione chimica e uguale densità.

Per definizione:

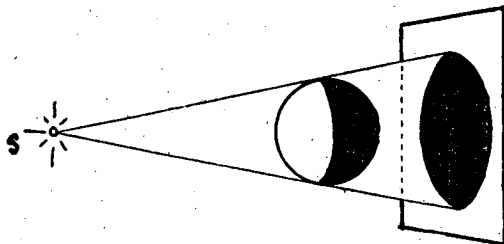
« *Fonte luminosa* » è il punto o corpo che emette raggi di luce.

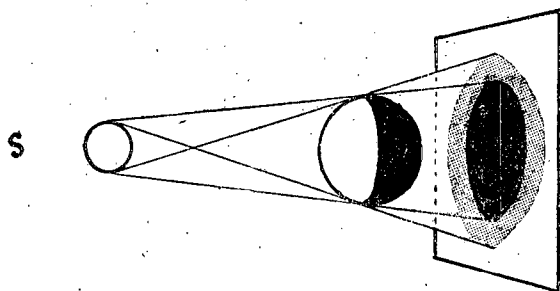
« *Raggio luminoso* » è la linea che segue la luce propagandosi.

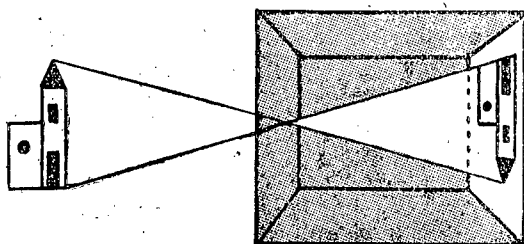
« *Fascio di raggi* » è l'insieme dei raggi emessi da una sola fonte luminosa. Un corpo luminoso produce raggi luminosi *retti divergenti.*

Conseguenze della propagazione rettilinea della luce.

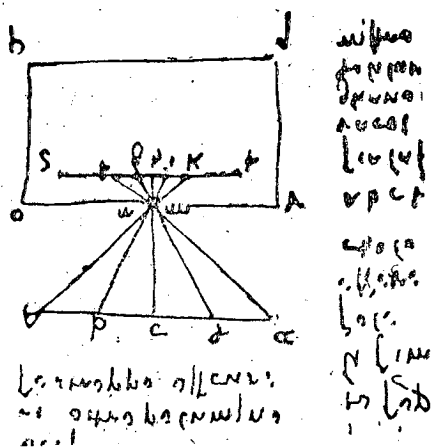
Una conseguenza della propagazione della luce in linea retta è la formazione dell'*ombra.*

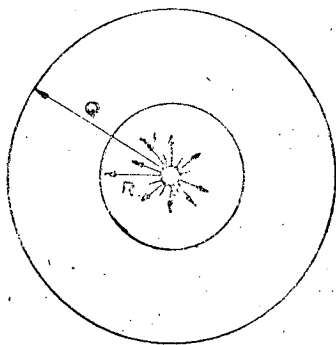
Per *ombra di un corpo* si intende quella parte dello spazio nella quale quel dato corpo impedisce alla luce di entrare.

Se la sorgente di luce è puntiforme si ha soltanto l'ombra che si determina conducendo dalla sorgente i raggi tangenti al corpo dato.

Se la sorgente di luce è corpo qualsiasi non puntiforme, si ha oltre all'ombra propriamente detta, anche le « *penombra* ». Si ha cioè una parte dello spazio nella quale la luce non penetra assolutamente, mentre in altre parti penetrano solo alcuni raggi di luce, formando uno spazio non chiaro completamente, ma in ogni caso più rischiarato dell'ombra. Nella figura accanto sono segnate l'ombra e la penombra.

CAMERA OSCURA.

E' un'altra conseguenza della propagazione rettilinea della luce. Se si fa penetrare in una camera oscura, cioè in uno spazio racchiuso da tutte le parti e munito solamente di una piccola apertura circolare, la luce esterna, sulla parete opposta a quella dove è il foro si formano, capovolte, le imagini degli oggetti esterni. Tale rovesciamento delle immagini è dovuto, come si vede dalla figura, all'incrociarsi dei raggi rettilinei attraverso il foro. Se questo è sufficientemente piccolo e la parete sulla quale si forma l'immagine è abbastanza lontana, la forma dell'immagine dell'oggetto esterno rimane invariata anche se noi modifichiamo la forma del foro stesso.

La camera oscura era già nota a Leonardo da Vinci che nel foglio 8 del codice D ce ne lasciò un disegno con una chiara spiegazione:

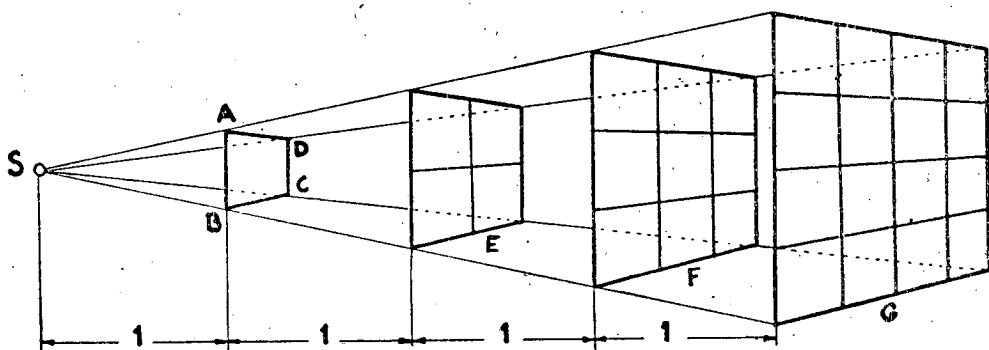
« *Quando per alcuno picholo spiraculo rotondo penetreranno lespetie delli obbietti alluminati inabitazione forte osscura alora tu*

riceverai tale spetie nuna carta bianca dopo la posta dentro attale abitatione alquanto vicina aesso spiraculo evedrai tutti li predetti obbietti inessa carta colle lor propie figure e colori ma saran minori essieno soto sopra per chausa della detta interseghatione le quali simulacri se nasscieranno dallocho alluminato dal sole paran propio dipinti inessa carta la quale vole essere sottilissima e veduta darivescio e lo spirachòlo sia fatto in piastra sottilissima di ferro a b c d e *siano li detti obbietti alluminati dal sole* o r *sia la fachi della abitazione osscura nel quale ello spirachol detto in* n m s t *sia la detta carta dove si tagliano li razi delle spetie dessi obbietti sotosopra perche essendo lilor razi diritti* a *destro si fa sinistro in* k *hello* e *sinistro si fa destro in f* ».

LEGGE DELL'INTENSITÀ DELLA LUCE.

Supponiamo una sorgente luminosa posta nel centro di una sfera cava. Abbiamo già visto che da una sorgente di luce emanano raggi luminosi divergenti in ogni direzione, quindi la superfice interna della sfera sarà tutta uniformemente illuminata. Se aumentiamo il raggio della sfera l'intensità con cui questa è illuminata diminuisce perchè rimanendo costante la quantità di luce emanata, questa si deve diffondere sopra una superfice maggiore. La superfice della sfera aumenta in rapporto al quadrato del raggio quindi l'intensità della luce che arriva alla sua superfice diminuisce anch'essa in rapporto al quadrato del raggio. Siccome però il raggio della sfera è uguale alla distanza della sorgente luminosa, che abbiamo considerata posta

nel centro, possiamo dire che l'intensità di luce colla quale è illuminata la superfice sferica diminuisce in rapporto al quadrato della distanza della sorgente.

Abbiamo considerato il caso di superfici sferiche, ma la stessa legge vale anche per superfici piane purchè i raggi di luce le incontrino in direzione perpendicolare.

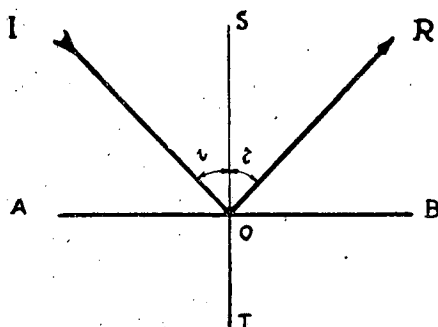
Possiamo quindi dire che:

« L'intensità di luce con la quale è illuminata una data superfice è inversamente proporzionale al quadrato della distanza di detta superfice dalla fonte luminosa ».

Consideriamo una piramide a base quadrata col vertice S nel punto in cui è posta la sorgente luminosa e i lati *a*, *b*, *c*, *d* passanti per i vertici *A*, *B*, *C*, *D* di un quadrato di 1 metro di lato, posto alla stessa distanza di 1 metro da S. Le sezioni della piramide fatte con i piani *E*, *F*, *G* distanti rispettivamente 2, 3, 4 metri da S, sono quadrati le cui superfici sono 4, 9, 16 volte più grandi della *A B C D*.

L'intensità della luce che arriva su ognuna di esse diminuisce rispettivamente di 4, 9, 16 volte.

Riflessione

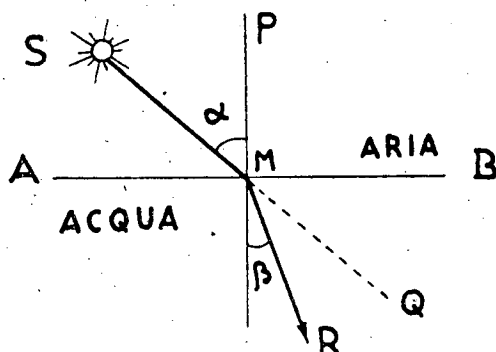
Quando un raggio luminoso incontra sul suo percorso una superfice levigata qualsiasi (lastra di vetro, lamine metalliche lucide, ecc.) viene piegato su se stesso e subisce quella che si dice una « *riflessione* ».

Sia *AB* una superficie piana riflettente, rappresentata in sezione, e sia *ST* una retta perpendicolare a questa nel punto *O*. Consideriamo ora un raggio luminoso *I* che venga a colpire la superfice *AB* nel punto *O*.

Esso darà origine al raggio riflesso *OR*. Se indichiamo con *i* l'angolo d'incidenza *IOS* e con *r* l'angolo *SOR* di riflessione, entrambi riferiti alla stessa normale *ST*, possiamo enunciare le leggi che regolano la riflessione dei raggi luminosi:

1) L'angolo *r* di riflessione è uguale all'angolo *i* d'incidenza.

2) Il raggio incidente *I*, la normale *ST* e il raggio riflesso *R* giacciono tutti in uno stesso piano perpendicolare alla superfice riflettente.

Rifrazione

Si dice « *rifrazione* » la deviazione che subiscono i raggi di luce passando da un mezzo più denso in un altro meno denso o viceversa.

La rifrazione è una conseguenza della diversa velocità della luce in mezzi di differenti densità. Quanto più denso è il mezzo, tanto minore è la velocità della luce in esso.

Sia *AB* la superfice che divide i due mezzi; nel nostro caso *Aria* e *Acqua*.

Sia *S* una sorgente luminosa. Consideriamo un raggio incidente *SM*. Nel passare dall'aria nell'acqua il raggio non segue la direzione *SQ* che è il prolungamento della SM, ma segue una direzione diversa *MR*.

Il raggio *MR* si dice raggio *rifratto*.

L'angolo α formato dal raggio incidente *SM* con la perpendicolare *PM* al piano *AB* si dice *angolo d'incidenza*.

L'angolo β formato dal raggio rifratto *MR* colla stessa perpendicolare si dice *angolo di rifrazione*.

La rifrazione segue le seguenti leggi:

1) il raggio incidente e il raggio rifratto sono in uno stesso piano con la normale.

2) Nel passare da un mezzo meno denso in un altro più denso, il raggio rifratto si *avvicina* alla normale tanto più quanto più denso è il nuovo mezzo.

3) Nel passare da un mezzo più denso in un altro meno denso, il raggio rifratto si *allontana* dalla normale tanto più quanto meno denso è il nuovo mezzo.

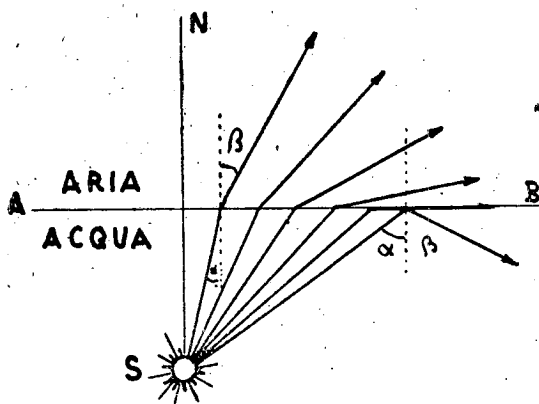
4) L'angolo di rifrazione β dipende dall'angolo d'incidenza α e, per mezzi uguali, il rapporto dei seni di questi due angoli è costante ed uguale all'indice di rifrazione n. Cioè:

$$\frac{\text{Sen. angolo d'incidenza } \alpha}{\text{Sen. angolo di rifrazione } \beta} = \text{Indice di rifrazione } n.$$

L'indice di rifrazione è diverso per luci di diverso colore e varia col variare della temperatura perchè con essa varia anche la densità dei mezzi.

Riflessione totale

Nel passare da un mezzo più denso in un altro meno denso, come già si è detto, il raggio rifratto si allontana dalla normale alla superfice di separazione dei due mezzi. L'angolo di rifrazione β è quindi maggiore dell'angolo di incidenza α.

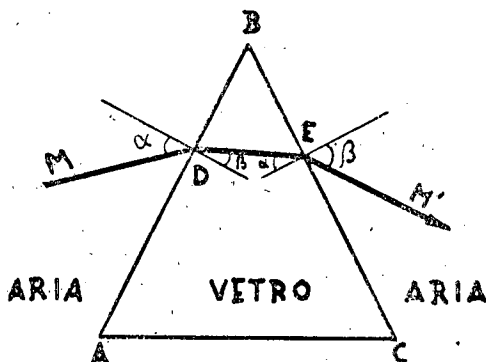
Nella figura è considerato il caso dei due mezzi aria e acqua divisi dalla superficie di livello *AB* dell'acqua stessa.

La sorgente luminosa *S* è immersa nell'acqua. È chiaro che variando l'angolo d'incidenza deve variare anche l'angolo di rifrazione perciò ad ogni valore di α deve corrispondere un determinato valore di β. Fra i

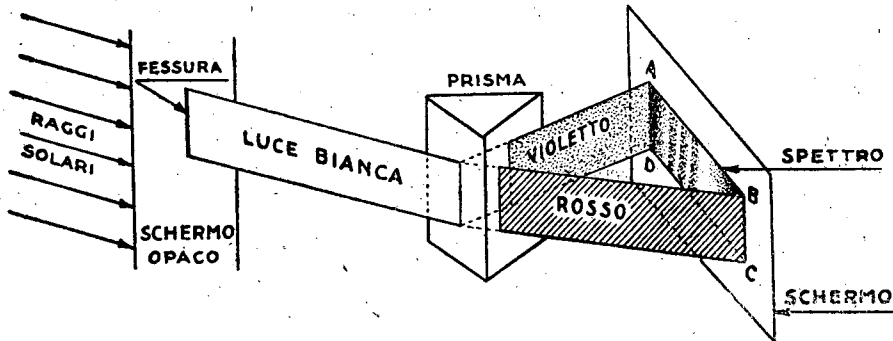
tanti valori assunti da α ve ne sarà certamente uno per il quale $\beta = 90°$ per il quale cioè il raggio rifratto esca dall'acqua parallelamente alla superficie *AB* che separa i due mezzi.

Questo particolare valore dell'angolo α si dice *angolo-limite* perchè per ogni altro valore di α maggiore di questo, il raggio incidente non produce più il raggio rifratto, ma viene riflesso internamente e la superfice di separazione *AB* si comporta, con i raggi che partono dalla sorgente *S*, come una superfice *specolare*.

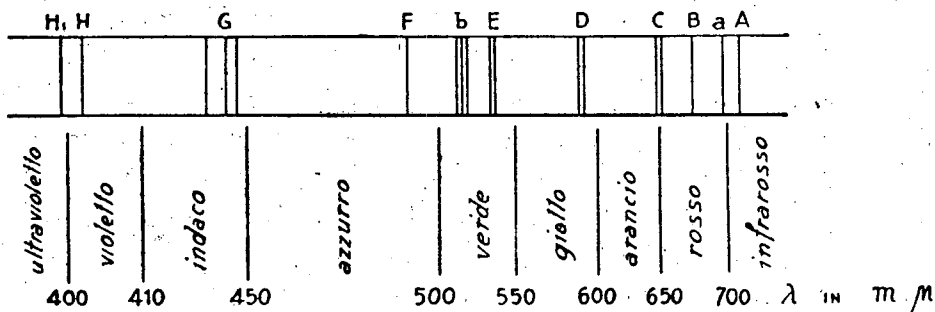
Questo particolare comportamento della superfice *AB* si dice *riflessione totale*.

Dispersione della luce

Sia ABC un prisma di cristallo a sezione triangolare. Supponiamo che un raggio di luce colorata, ad esempio rossa, colpisca una faccia del prisma. Applicando le leggi della rifrazione, possiamo stabilire quale sarà il persorso del raggio considerato nel prisma e determinare come verrà deviato dalla sua primitiva direzione.

Il raggio *M* incontra la faccia *AB* nel punto *D* formando con la perpendicolare ad *AB* in questo stesso punto l'angolo d'incidenza α. Siccome il raggio *M*, penetrando nel prisma, passa da un mezzo meno denso (aria) in uno più denso (vetro), il raggio rifratto si avvicinerà alla normale facendo con essa un angolo di rifrazione $\beta < \alpha$ e quindi il raggio *M* sarà deviato verso la base *AC* del prisma. Nell'interno di questo, il raggio considerato procede senza subire altra deviazione fino ad incontrare in *E* la faccia *BC*. Quì il raggio *M* esce dal prisma e ritorna nell'aria, passando da un mezzo più denso (vetro) in un altro meno denso (aria) e quindi il raggio rifratto *M'* si allontana dalla perpendicolare in *E* alla faccia *BC* formando con detta perpendicolare un angolo di rifrazione $\beta > \alpha$. Ciò vuol dire che aumenterà ancora la sua deviazione verso la base del prisma.

Sostituiamo al raggio di luce rossa un raggio di luce solare bianca. Nell'attraversare il prisma questo raggio si scompone e dalla parte

opposta si ottiene, su uno schermo bianco, una striscia vivamente colorata e di una certa lunghezza. Possiamo distinguere in essa sette diversi colori che sfumano l'uno nell'altro:

rosso arancio giallo verde azzurro indaco violetto.

Gli estremi di questa striscia, il rosso e il violetto, diminuiscono gradatamente d'intensità fino ad estinguersi. La zona che precede il violetto si dice « ultravioletto » mentre quella che segue la zona del rosso si dice « infrarosso ». Il nostro occhio è insensibile ad entrambe queste radiazioni.

I colori non occupano tutti la stessa estensione: il violetto è il più esteso e l'arancio è il meno esteso di tutti.

Osservando bene si vedono in tutta l'estensione di questa fascia colorata delle righe scure assai sottili che non sono accidentali e che non dipendono dal prisma che si usa.

Il Fraunhofer, celebre ottico di Monaco, dimostrò che esse sono costanti qualunque sia il prisma e che mantengono sempre la stessa posizione.

Indicò tali righe costanti con le lettere $A\ a\ B\ b\ C\ D\ E\ F\ G\ H\ H_1$.

Successive indagini hanno dimostrato che queste righe sono dovute alla presenza di determinati elementi nell'atmosfera incandescente del sole. Ad esempio la riga *C* è dovuta all'idrogeno e la doppia riga *D* al sodio. La fascia colorata, che si ottiene scomponendo la luce del sole col prisma, si dice *Spettro solare.*

Nella figura che rappresenta schematicamente lo spettro solare, sono segnate, oltre alle varie zone colorate, anche le rispettive lunghezze d'onda espresse in m_μ. (1 m_μ è = alla milionesima parte di un millimetro).

Se si pone sul percorso dei raggi solari che vanno al prisma una lastra di vetro colorato ad esempio azzurra si ha sullo schermo solo una striscia azzurra che occupa però lo stesso posto che occupava prima, nello spettro completo, il colore azzurro.

Analogo effetto produrrebbero lastre di vetro degli altri colori.

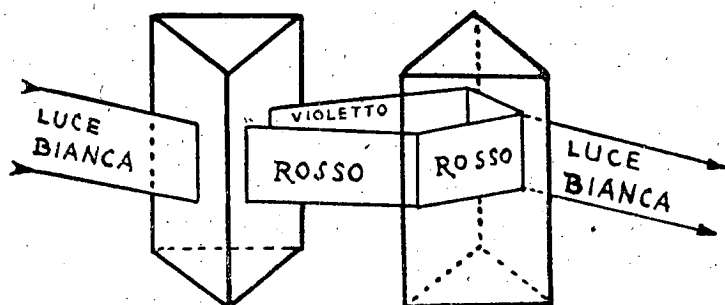
Ciò dimostra che i colori dello spettro sono semplici e che la luce bianca del sole è composta di tutti i sette colori che compongono lo spettro. La formazione dello spettro è dovuta esclusivamente alla diversa lunghezza d'onda e quindi al diverso grado di rifrangibilità delle varie radiazioni colorate che formano la luce solare.

Attraversando il prisma il fascio di luce non omogenea non può essere ugualmente rifratto: i raggi violetti che hanno una lunghezza d'onda minima subiscono una rifrazione massima e così progressivamente fino ai raggi rossi che avendo una lunghezza d'onda massima subiscono una rifrazione minima rispetto a tutti gli altri.

Se invece di luce solare mandiamo sul prisma la luce di una lampada elettrica ad incandescenza si ottiene uno spettro diverso.

Si nota prima di tutto la scomparsa delle righe scure di Fraunhofer e quindi lo spettro, costituito in prevalenza dai colori *rosso arancio giallo,* risulta *continuo*. I raggi azzurri e violetti già scarsi per la particolare natura di questa sorgente luminosa, sono in parte assorbiti dal vetro, col quale è costituito il bulbo della lampada, che non è trasparente per queste radiazioni.

RICOSTITUZIONE DELLA LUCE BIANCA.

Se si pone vicino al prisma col quale si produce lo spettro un secondo prisma, rovesciato rispetto al primo, ma in modo che le loro basi

siano parallele, i raggi luminosi che sono dispersi dal primo prisma, attraversando il secondo subiscono una dispersione uguale, ma contraria e si riuniscono nuovamente in un solo raggio di luce bianca.

La ricostituzione della luce bianca si può ottenere anche col *disco* di Newton. È costituito da un disco di circa 30 cm. di diametro che ha una zona nera circolare al centro e un'altra alla periferia. Nella fascia anulare così ottenuta sono incollate strisce di carta con i colori dello spettro. Facendo ruotare rapidamente il disco questo ci appare bianco.

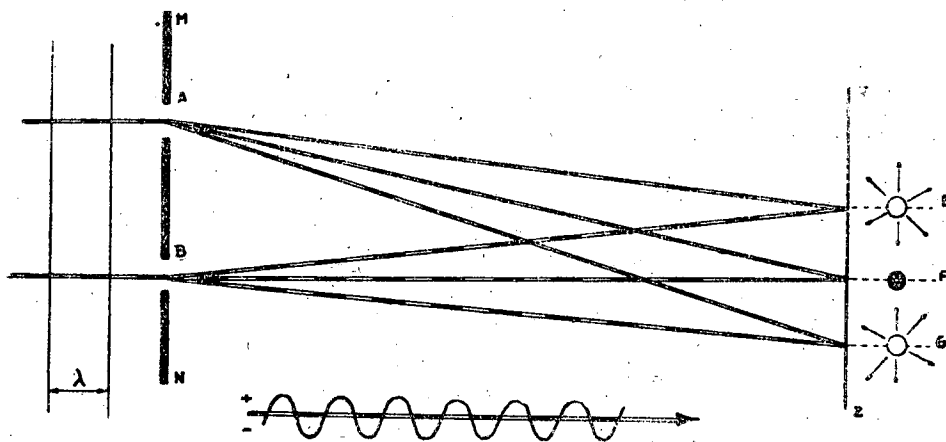
COLORI COMPLEMENTARI.

Per ricostituire la luce bianca non è necessario riunire tutti i colori dello spettro, ma ne bastano anche due soli presi nelle dovute proporzioni. Si dicono *complementari* quei colori che presi a due a due danno il bianco. Sono complementari ad esempio: il rosso col verde, il turchino coll'arancione, il violetto col giallo.

INTERFERENZA DI RAGGI LUMINOSI.

Questo fenomeno fu osservato per la prima volta da Padre Grimaldi e fu in seguito studiato da Fresnel.

L'interferenza è quel particolare fenomeno per cui *luce addizionata a luce può*, in determinate circostanze, *produrre oscurità.*

Vediamo come ciò avvenga:

Sia *MN* una parete opaca con due aperture *A* e *B*. Immaginiamo che le onde prodotte da una sorgente luminosa colorata investano la parete *MN*. Se non vi fossero aperture le onde si rifletterebbero contro l'ostacolo e tornerebbero indietro. Invece attraverso ad *A* e *B* passa una parte delle onde che si propagano, al di là di *MN*, per cerchi concentrici alle aperture. Se le due aperture sono vicinissime, si hanno due gruppi di onde concentriche che *interferiscono*.

Segniamo con *A E, A F, A G* e *B E, B F, B G* alcune delle direzioni radiali secondo le quali si propagano al di là dell'ostacolo le onde concentriche e disegniamo su di esse anche le ondulazioni trasversali.

I punti *E F G* in cui le onde si incontrano sono *punti d'interferenza.*

Poniamo in questi tre punti uno schermo bianco *T Z* parallelo ad *M N*. Per rendere più comprensibile quanto diremo appresso facciamo la convenzione di segnare sulle direzioni di propagazione *AE AF AG* e *BE BF BG* un tratto nero in corrispondenza della parte negativa dell'onda trasversale e un tratto bianco in corrispondenza della parte positiva, come è chiaramente indicato nella figura *a*).

Nel punto *E* che è equidistante da *A* e da *B* le onde dei due gruppi si incontrano *in fase* (cioè i trattini delle *AE* e *BE* che si incontrano in *E* sono tutti due bianchi o tutti e due neri) e quindi i loro effetti si sommano. Nel punto *E* si avrà cosí una intensità luminosa maggiore (esattamente quadrupla) di quella che si avrebbe occultando una delle aperture.

Nel punto *G* si ha lo stesso risultato perchè i raggi *AG*, *BG* differiscono di un numero intero di periodi.

Nel punto *F* invece, siccome i raggi *AF*, *BF* differiscono tra di loro di mezzo periodo, le onde luminose non sono in fase (cioè si ha in *F* un trattino bianco e uno nero) e quindi le oscillazioni di una annullano quelle dell'altra e *nel punto* F *non si ha alcuna luce.*

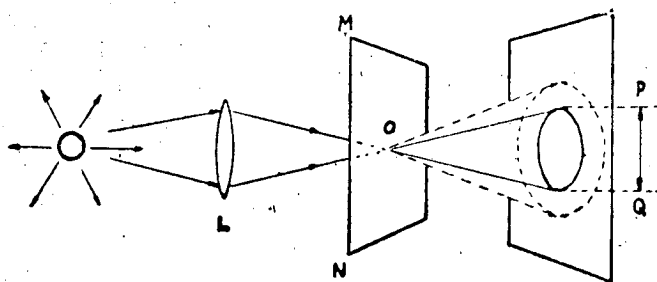
Si è così dimostrato, che in particolari condizioni, luce aggiunta a luce può dare oscurità.

Quanto si è detto per tre raggi si può ripetere per tutti gli altri e quindi sullo schermo *TZ* si avrà una successione di punti molto luminosi e di punti scuri.

Se si usa luce bianca invece che colorata, tra i punti luminosi e quelli scuri si osserveranno sullo schermo i colori dell'iride.

Se *A* e *B* invece di essere aperture circolari hanno la forma di fenditure abbastanza strette, perpendicolari al piano del disegno, sullo schermo si avrà una striscia con i colori dello spettro solcata da righe alternativamente luminose e scure.

Diffrazione della luce.

In uno schermo opaco *MN* sia eseguito un foro circolare *O* di diametro molto piccolo. Concentriamo su di esso la luce di una sorgente luminosa a mezzo di una lente convergente *L*. Su uno schermo bianco posto dietro ad *MN* si dovrebbe avere secondo le leggi della propagazione rettilinea della luce, un disco luminoso di diametro *P Q* e non si dovrebbe avere luce al di fuori del cono *OPQ;* invece sullo schermo si avrà una immagine imprecisa del foro *O* attorno alla quale si notano delle frangie circolari luminose alternate con frangie circolari scure.

Se invece di un foro circolare si considera una fenditura sottilissima, si ha sullo schermo una immagine della fenditura dai contorni imprecisi e ai due lati di questa sono visibili *frange* luminose alternate con frange scure la cui intensità luminosa diminuisce gradatamente fino ad estinguersi.

Vediamo come ciò avvenga:

Le onde incidenti, che supponiamo parallele allo schermo, passano oltre nella parte centrale della fenditura e il fascio luminoso si mantiene a raggi paralleli fino all'incontro con lo schermo *TZ*. I punti *A* e *B* sugli orli della fenditura, colpiti dalle onde in arrivo, per il principio di Huygens, cominciano ad oscillare e diventano *centri* di vibrazione cioè si comportano come fossero essi stessi fonti di luce. Si hanno così due coni luminosi di vertici *A* e *B* che oltre ad interferire fra di loro interferiscono anche con il fascio di raggi paralleli che passa per il centro della fenditura, producendo le cosí dette *frangie*.

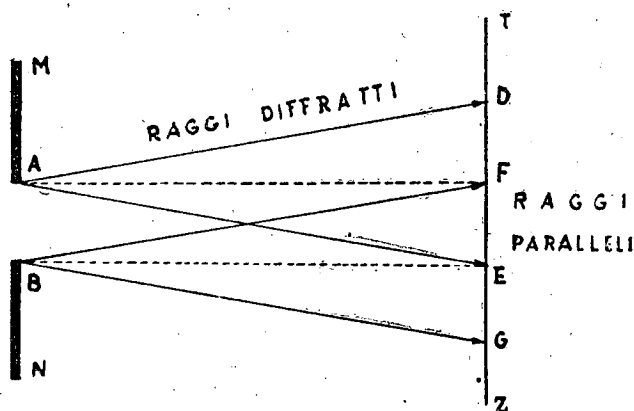
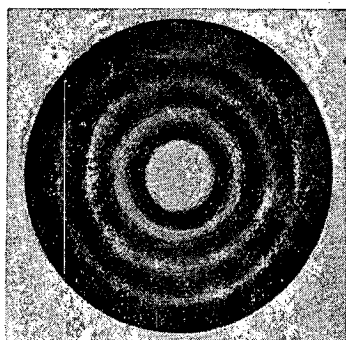



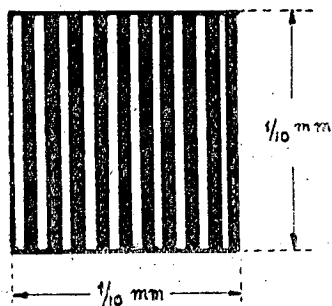
Fig. a

Fig. b

Diffrazione dei raggi luminosi attraverso ad un foro circolare (fig. a) *e attraverso ad una fenditura rettangolare* (fig. b)

Reticoli

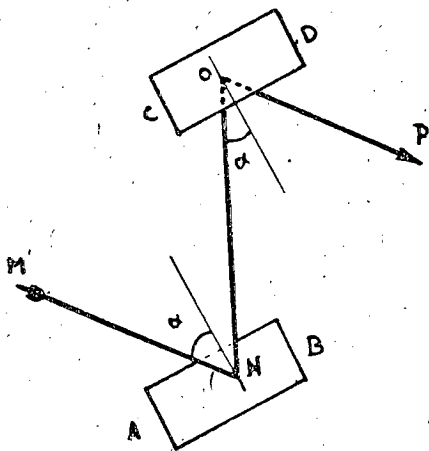
Un reticolo è costituito da una lastrina di vetro sulla quale sono incise col diamante una serie di righe parallele equidistanti (fino a

cento per mm.) che rappresentano le parti opache dello schermo, mentre le striscie non toccate dal diamante rimangono trasparenti e costituiscono le fenditure. Se si guarda una sorgente di luce bianca puntiforme attraverso ad uno di questi reticoli, si vede una immagine centrale bianca e lateralmente a questa in direzione perpendicolare alle righe del reticolo si vedono apparire a destra e a sinistra in posizione simmetrica una serie di spettri coi colori dell'iride. Se invece di luce bianca si osserva luce colorata, gli spettri laterali si riducono a striscie colorate dello stesso colore della sorgente luminosa chiare e scure disposte simmetricamente rispetto all'immagine centrale.

Il reticolo separa i raggi di lunghezza d'onda diversa e si comporta quindi come un prisma.

POLARIZZAZIONE

Fu dato questo nome ad un nuovo fenomeno luminoso scoperto da Malus nel 1810.

La natura dei raggi luminosi può venire, in determinate condizioni, talmente modificata, che una volta riflessi o rifratti in una determinata direzione non possano più essere ulteriormente riflessi o rifratti in una nuova altra direzione. In tal caso questi raggi si dicono *polarizzati.*

La luce può essere *polarizzata* per riflessione o per rifrazione.

POLARIZZAZIONE PER RIFLESSIONE.

Se si fa cadere un raggio di luce $M N$ sopra uno specchio $A B$ di vetro nero, per un determinato valore dell'angolo α d'incidenza ($\alpha = 55°$) il raggio riflesso NO sarà polarizzato e darà luogo ai seguenti fenomeni: Ponendo un secondo specchio di vetro nero CD sul percorso del raggio riflesso (in

modo che la sua superfice riflettente sia parallela a quella dello specchio *AB* e che il piano *CD* sia perpendicolare al piano individuato dai raggi *MN* e *NO*) il raggio *NO* si riflette regolarmente sullo specchio *CD* dando origine al raggio riflesso *OP* che è parallelo al raggio *MN*.

Se si fa ruotare lo specchio *CD* attorno al raggio *ON* in modo da annullare il parallelismo delle facce *AB* e *CD*, il raggio *OP* verrà ancora riflesso ma la sua luminosità sarà sempre più debole fino a scomparire del tutto quando il piano *CD* abbia compiuta una rotazione di 90°.

Continuando la rotazione dello specchio *CD* il raggio *OP* ritornerà a riflettersi prima debolmente e poi sempre più intensamente fino a raggiungere la intensità primitiva quando si sia compiuta una rotazione di 180°.

Continuando la rotazione da 180° a 270° il raggio riflesso *OP* si estinguerà nuovamente per riapparire nella successiva rotazione da 270° a 360°. Si dice allora che il raggio *NO* è *totalmente polarizzato.*

Per valori dell'angolo d'incidenza del raggio *MN* diversi da 55° il raggio *OP* diminuirà, per le rotazioni del piano *CD*, d'intensità ma non si estinguerà mai completamente. In tal caso il raggio *ON* si dice *parzialmente polarizzato.*

Si definisce *angolo di polarizzazione* di una sostanza quell'angolo che il raggio incidente deve fare con una superficie piana e levigata di questa sostanza affinchè il raggio riflesso sia totalmente polarizzato o per lo meno sia polarizzato al massimo grado possibile.

Invece di calcolare l'angolo di polarizzazione sperimentalmente, Brewster trovò che questo era facilmente determinabile nel caso si conoscesse l'indice di rifrazione della sostanza considerata. Infatti: « l'angolo di polarizzazione per una data sostanza, coincide con quel particolare angolo d'incidenza per il quale il raggio riflesso è perpendicolare al raggio rifratto. Avremo cioè:

$$cbd = 90°$$

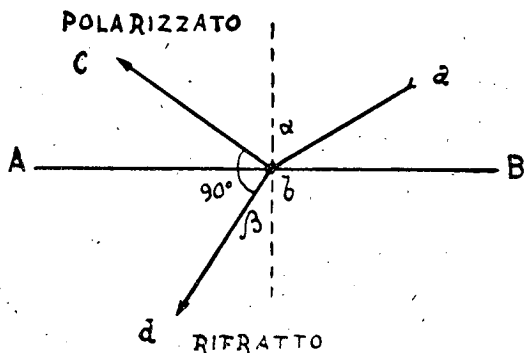
Da questa premessa risulta, essendo α e β gli angoli d'incidenza e di rifrazione:

$$cbd = (90° - \alpha) + (90° - \beta) = 90°$$

quindi:

$$180° - (\alpha + \beta) = 90°$$

ossia:

$$90° = \alpha + \beta$$

Ma dalla legge della rifrazione si ha:

$$\frac{sen\ \alpha}{sen\ \beta} = n \text{ da cui } sen\ \alpha = n\ sen\ \beta$$

ed essendo

$$sen\ \beta = sen\ (90^\circ - \alpha) = cos\ \alpha$$

si avrà:

$$sen\ \alpha = n\ cos\ \alpha$$

ma

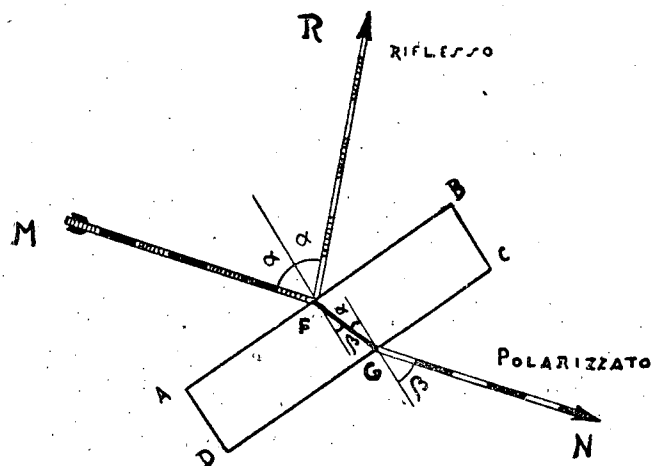
$$\frac{sen\ \alpha}{cos\ \alpha} = tg\ \alpha$$

e perciò

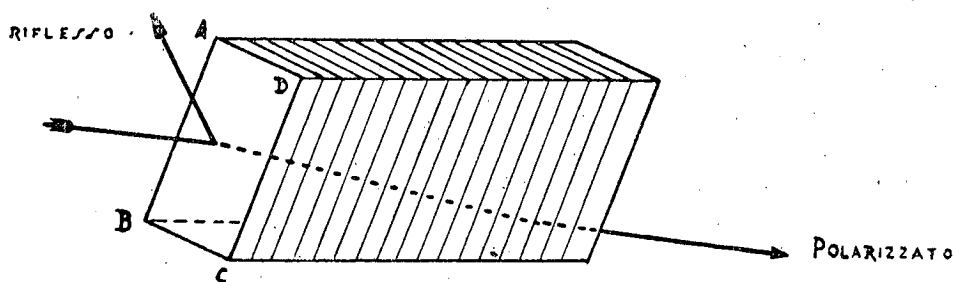
$$tg\ \alpha = n$$

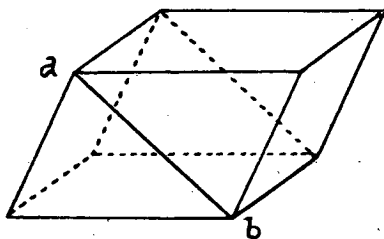
Dal che risulta che « l'angolo di polarizzazione è quell'angolo per il quale la tangente trigonometrica è uguale all'indice di rifrazione della rispettiva sostanza ».

Polarizzazione per rifrazione.

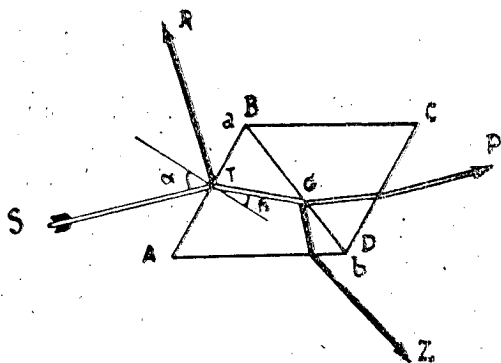
Se invece di uno specchio nèro, un raggio di luce ordinaria incontra una lastra di vetro a facce piane e parallele, facendo con essa l'angolo di polarizzazione, in parte si riflette e in parte si rifrange, passando dall'aria ad un mezzo più denso (vetro), ed attraversa la lastra. Questo raggio rifratto è polarizzato parzialmente secondo un piano perpendicolare a quello della luce polarizzata per riflessione. Se si riceve questo raggio polarizzato per rifrazione sopra uno specchio nero la cui superfice riflettente sia parallela alla lastra di vetro, il raggio riflesso avrà poca intensità luminosa. Se si fa ruotare lo specchio attorno al raggio *GN*, il raggio riflesso diventerà progressiva-

Marina Durga del C. S. C.

mente più intenso fino a raggiungere la luminosità massima per un angolo di 90°. Se si continua la rotazione dello specchio nero, il raggio si estinguerà progressivamente fino ad una intensità minima in corrispondenza di 180°. Continuando ancora la rotazione fino a 270° il raggio riflesso riapparirà con intensità massima e poi diminuirà progressivamente di intensità fino a raggiungere la luminosità minima per una rotazione di 360°. Da ciò appare evidente che un raggio polarizzato per rifrazione ha un comportamento opposto a quello di un raggio polarizzato per riflessione. Arago ha osservato che il raggio riflesso e il raggio rifratto contengono una eguale quantità di luce polarizzata e che la riunione di questi due raggi polarizzati dà luogo a luce naturale ordinaria. *Dobbiamo quindi ritenere che la luce ordinaria sia composta di due raggi uguali polarizzati ad angolo retto.*

Se invece di una sola lastra di vetro se ne usa una *pila* i raggi riflesso e rifratto sono *polarizzati totalmente.*

ANALIZZATORI.

Sono gli strumenti che servono a riconoscere se la luce è polarizzata e a determinarne il piano di polarizzazione.

Il miglior analizzatore è il *prisma di Nicol.*

È costituito di due prismi di *Spato di Islanda* (Carbonato di Calcio Cristallizzato) riuniti fra di loro con una sostanza resinosa e incolore detta « *balsamo del Canadà* » il cui indice di rifrazione è minore di quello dello Spato di Islanda.

Se un raggio di luce ordinaria *S* cade sulla faccia *AB* del prisma, si divide in due parti: un raggio riflesso *TR* che viene deviato e non penetra nel prisma, e un raggio *TG* che viene rifratto e attraversa il prisma fino ad incontrare la superficie *a b*. Qui il raggio rifratto si divide nuovamente in due parti: un raggio riflesso *GZ* che esce dal prisma e un raggio rifratto *GP* che esce parallelamente al raggio incidente *ST*. Il raggio rifratto si dice *raggio straordinario* e il raggio riflesso si dice raggio ordinario.

Il prisma di Nicol lascia passare solo il raggio straordinario cioè il raggio polarizzato per rifrazione.

Per servirsi di un analizzatore lo si interpone tra l'occhio e il raggio luminoso che si vuol analizzare. Se facendo ruotare l'analizzatore, il raggio presenta sempre *uguale intensità* esso *non* è polarizzato.

Se invece la sua intensità diminuisce e cresce successivamente per la rotazione dell'analizzatore, senza però arrivare ad estinguersi completamente, il raggio in esame contiene tanta più luce polarizzata quanto maggiori sono le variazioni d'intensità che si riscontrano.

PIERO PORTALUPI

Recensioni

REMO BRANCA: *Il tuo cinema.* Ed. S.E.I., Torino.

Il primo libro italiano sul cinema uscito quest'anno è dovuto ad un uomo di scuola, Preside delle Magistrali di Novara, già critico cinematografico della rivista milanese « *Il Carroccio* »; è edito — in elegante e attraente veste tipografica — dalla S.E.I. di Torino.

Non neghiamo che ci piacque subito l'iniziativa — presa da un docente — di esporre le sue idee, illuminate anche dall'esperienza diretta, su uno dei più vivi problemi della scuola, cioè sul cinema didattico.

Ma se ben individuato era il campo d'esame, che tuttora reclama una pronta e capillare soluzione, ci sembra tuttavia, a nostro modesto parere che le buone intenzioni siano state superiori alla realizzazione concreta.

In due parti, nettamente, si divide il libro, teorico-estetico la prima, pratico-programmatico la seconda.

Alcune idee generali condividiamo senz'altro con l'Autore, come il riconoscimento che i valori propri del cinema sono visivo-dinamici e che il cinema ha creato — per servirci di una felice espressione di Béla Balàzs — una sua « civiltà ottica ». L'Autore sottolinea inoltre la vasta portata culturale del cinema, attuale e futuro, fissando l'espressione « bobina, libro dell'avvenire ». E nel capitolo « Vedere è sapere » osserva giustamente che il cinema è « la sintesi del nostro dinamismo, della nostra vita quotidiana, della nostra irrequietezza e aspirazione al sapere enciclopedico » (pag. 5). Questo insomma opera il cinema: fissa una visione di vita, còlta in una precisa sintesi, cioè in una selezione degli elementi più rappresentativi della realtà.

Ma dove si fa necessario il nostro dissenso, e non in pochi punti della prima parte, è quando il Branca nega che una definizione del cinema possa essere conclusiva, poichè il perfezionamento tecnico non è ancora compiuto; l'essere il cinema, ora, quello che le « Kore » erano per l'arte greca, cioè primo vagito espressivo, l'aver cioè delle limitazioni tecniche non ci autorizza a negargli possibilità d'arte, e ciò tanto più vale in sede storica, dove il periodo del muto offre un gruppo di opere definitivamente collocate dalla critica sul piano dell'arte (leggi Griffith, Dupont, Murnau, Dreyer, ecc.).

L'errore più notevole tuttavia in cui cade l'autore è nella superata e direi ingenua concezione del « soggettista » come autore predominante del film. Strano che il Branca accetti il concetto, ormai pacifico per tutti si può dire, di collaborazione e acutamente osservi che « i film non sono generalmente opere d'arte proprio perchè sono il risultato di una collaborazione disuguale » (pag. 47). Per lui il vero, supremo artista è il soggettista, colui che non solo scrive il soggetto, frutto di un suo mondo poetico, ma lo affida ai « traduttori » controllandone la perfetta realizzazione. Nel caso ideale egli dovrebbe essere anche il regista del suo soggetto (vedi Disney) e così farebbe coincidere i due momenti di ideazione e di realizzazione.

E i collaboratori? Non sono che mezzi, strumenti; « quando l'artista cinematografico (cioè il soggettista), proprio perchè tale, concepirà le sue opere con intuito cinematografico, perchè a questo lo porta il suo temperamento, la sua educazione artistica, la sua istruzione tecnica, e si servirà degli attori degli operatori dei direttori o registi, come se fossero pennelli o scalpelli fra le sue mani, allora il cinema darà vere opere d'arte » (pag. 47-48).

In siffatto scardinamento di idee l'attore esce malconcio, ed era prevedibile, ne esce cioè succube alla volontà artistica del soggettista e non altro senso può avere questo passo: « l'attore o interpreta il mondo interiore dell'Autore, e allora rimane necessariamente un attore, grande attore quanto si voglia ma soltanto attore, oppure trasfigura la sua parte fino ad esprimere un mondo tutto e soltanto suo e allora diventa autore » (pag. 31). E questo equivarrebbe a dire che l'attore è solo allora artista quando si oppone al mondo del soggettista e del regista.

Non vogliamo, per gusto polemico qui fuori posto, ribadire la nostra tesi che il soggetto ha un valore pressochè minimo, solo di contenuto se mai, non è insomma che uno spunto, un canovaccio che nelle mani dello sceneggiatore e del regista e con la collaborazione creativa dell'attore può avere una sua estrinsecazione d'arte.

Occorre perciò invertire l'audace espressione del Branca: « Il soggetto è *tutto*. La regia, la ripresa, l'interpretazione sono momenti *dipendenti* dell'opera cinematografica » (pag. 76) e dire che se ciò è vero nel solo senso cronologico e assurdo in quello estetico.

Ma a questo quadro, non troppo felice a dire il vero, di errate prospettive non ci aspettavamo di dover aggiungere un altro ritocco. A pag. 127 anche il « montaggio » riceve un duro colpo immeritato, là dove è detto « sì, un'operazione importante, molto importante ma secondaria, così come è secondaria, sebbene essenziale, la limatura che il poeta fa dei suoi versi ».

Anche a volerci scordare dei massimi esteti russi del cinema, si poteva intuire che non « rifinitura » ma vera fase di « creazione » è il montaggio, momento definitivo ai fini del ritmo del film.

Quello solo che — a questo punto — non ci stupisce più è il concetto, consequenziale del resto alla tesi sostenuta, che il montaggio « *deve esser fatto* o regolato dall'artista, cioè dal soggettista ».

* * *

La seconda parte dell'opera è certamente la più costruttiva.

Il Branca, con la sua esperienza sia pur breve del ridotto, fissa le basi per un cinema scolastico.

In « due cinematografi » egli scinde il cinema, quello che « è in genere più industria e azione politica che arte », e il cinema dei giovani, quello che non è ancora sorto (premessa è l'opera dei Guf), quello che i giovani devono crearsi con le loro mani; cinema sano, che guarda e coglie la natura e le cose, cinema di vita più che cinema didattico.

Al sicuro dai pericoli di una facile e snobistica imitazione del cinema « grande », di una preparazione sommaria e facilona, di un caparbio e scontroso solitarismo (pag. 56-57) i giovani devono accingersi subito a questo loro cinema e forgiarselo.

D'accordo con l'autore sulla necessità di passare dal piano teorico delle discussione al piano concreto delle realizzazioni (pag. 81) condividiamo il suo concetto di un cinema non ristretto e soffocato da pure esigenze scolastiche, e cioè tendenzialmente cattedratico, ma cinema inteso anche come spettacolo, come espressione educativa e insieme ricreativa, in una parola si deve « credere nel valore educativo di *tutta* la natura del cinema ». Fondamentale e ineccepibile la osservazione che il cinema non deve sostituire il maestro, ma affiancarlo, non disautorarlo ma sussidiarlo.

In un punto discordiamo: nel formato scelto (16 mm.) e nell'esclusione del sonoro, motivata dal pericolo che il cinema superi il maestro.

Che l'autore trovi opportuno far dedicare le ore di lavoro previste dalla Carta della Scuola a riprendere e montare dagli allievi dei cortimetraggi è idea geniale e pedagogicamente efficace; ma in questa attività e nell'eventuale circuito dei documentari ripresi non può ridursi la soluzione del problema.

Esso per noi va diviso in due netti aspetti: si deve prevedere un circuito di proiezioni di cortimetraggi di formato normale e quindi sonori e parlati, e d'altra parte dar vita a queste riprese a scopo applicativo e d'esercizio che possono alimentare un loro circuito del ridotto; gli stessi film normali del primo gruppo possono essere trasportati anche in 16 mm., e alcuni dei migliori ridotti girati dai vari allievi essere trasportati in normale o rifatti.

Ma pensare ad una rete solo di film in formato ridotto significa precludere al film didattico, specie nelle sue forme scientifiche, le immense e insostituibili possibilità del sonoro, oggi giorno indispensabile ai fini e dell'interesse del pubblico, il chè non importerebbe molto, ma e sopratutto ai fini di una esauriente trattazione della materia.

La soluzione intermedia, il ridotto sonoro, probabilmente metterebbe insieme i vantaggi dei due criteri, eliminandone i difetti.

E se infine ci si obbietterà che il sonoro mniaccia di intaccare e sostituirsi all'autorità del maestro, risponderemo che riteniamo disagevole e ormai superato il metodo del commento del docente alla proiezione del film muto e so-

prattutto che prezioso e indispensabile rimane sempre anche col film sonoro l'opera di premessa esplicativa e di riepilogo che quegli deve esercitare prima e dopo la proiezione per ricavare dei frutti concreti.

Esatto ci pare infine l'esame che l'Autore fa dei compiti del ridotto, nel triplice aspetto di sussidio didattico, di fattore formativo e di punto di contatto fra la scuola fascista e la famiglia (pag. 111-2).

Soprattutto piace nel Branca quel suo fervore di idee, quella sua intelligente aderenza ai bisogni degli allievi, quel suo giovanile entusiasmo col quale propugna un efficace cinema didattico.

Completa il libro una terminologia cinematografica che una premessa dice esser più estesa di quella acclusa alla « *Storia del cinema* » di Pasinetti ed è infatti ricca di vari termini specie di argomento chimico (anche se vi abbiamo notata l'assenza di definizioni fondamentali come sceneggiatura, scenografia, ecc.). Non sempre persuasive le definizioni.

Il libro è alla fine arricchito da 223 illustrazioni, raccolte con un certo squilibrio di proporzione numerica nella prima parte rispetto all'insieme e pletoricità nell'ultima.

Per concludere: questo libro del Branca se — sul piano estetico — non solo non porta un contributo nuovo ma riposa su posizioni ormai superate e vorrei dire romantiche, sul piano pratico cioè scolastico addita con sincerità e calore d'intenti e con efficacia d'esempi la via maestra: innestare quanto prima il cinema nel tronco vivo dell'insegnamento scolastico e affidarlo ai giovani stessi perchè diventi strumento della loro cultura e sprone alla loro fantasia.

A. Covi

Luigi Solari: *Marconi nell'intimità e nel lavoro* - Mondadori, 1940.

Questa seconda pubblicazione del Marchese Luigi Solari sull'attività scientifica svolta da Guglielmo Marconi riguarda tutta la vita del grande Italiano che dallo stesso autore era stata già in parte raccontata in altro volume edito una quindicina di anni fa.

I due libri si differenziano perchè il Solari ha ritenuto ora opportuno di limitare il più possibile la parte aneddotica della vita di Marconi tralasciando, ad esempio, di ricordare l'istintivo gesto di quel marinaio il quale accortosi che un piccolo incendio stava sviluppandosi sulla cima del palo di un'antenna della stazione radio di Coltano, lo spense con i mezzi naturali a sua disposizione proprio pochi istanti prima che giungesse S. M. il Re per inaugurare il nuovo edificio e i servizi radiofonici di Coltano; od appena accennando all'infatuata ragazza del piccolo paese di provincia che per oltre due anni scrisse infuocate lettere d'amore allo scienziato, che non l'aveva mai conosciuta nè vista, e gli annunziò, tra l'altro, di ritenerlo padre di un suo bimbo concepito per opera delle onde elettriche da lui lanciate negli spazi.

Questa ricerca scrupolosa della verità, raccontata trascurando tutto ciò che poteva sembrare banale o secondario, si accorda con il carattere del nuovo libro che vuol consacrare alla Storia gli avvenimenti più importanti e più intimi dell'esistenza di colui che, come disse Edison, ebbe l'audacia di lanciare per primo l'onda elettrica attraverso l'Oceano.

Nessuno meglio del Marchese Solari avrebbe potuto scrivere di Marconi in maniera più veritiera e documentata, perchè egli, oltre ad aver trascorso con lui la prima giovinezza, gli fu per moltissimi anni, non solo amico fedele ed affezionato, ma collaboratore instancabile e confidente intimo.

Per questo motivo il libro del Solari si può quasi considerare una autobiografia di Marconi che ne lesse e approvò alcune parti, preparate mentre egli era ancora in vita.

Lo stile del Solari, scevro da leziosità linguistiche e da ricercatezze ci fa rivivere, con efficacia veramente unica, i vari periodi di lotta, di sacrifici e di vittoria di Marconi sino alla morte avvenuta in Roma il 20 luglio 1937.

Il lettore ha modo di seguire tutta l'attività del Marconi: dalle sue prime esperienze a Pontecchio, effettuate tra il 1894 e il 1895, allo « Evviva, la curvatura della Terra è superata » da lui detto a S. Giovanni di Terranova il 12 dicembre 1901 dopo aver ricevuto i tre punti della lettera « S » (secondo l'alfabeto Morse) trasmessi dalla stazione di Poldhu in Inghilterra; dai primi contatti con i capitalisti che finanzieranno la sua Società, alle ansie infinite da lui sofferte nella ricerca dei mezzi atti a vincere le tre più grandi difficoltà opposte dalla Natura alla propagazione delle onde elettromagnetiche: la luce solare, le scariche elettriche atmosferiche e le grandi estensioni di terreno montagnoso.

Di Marconi scrive il Solari: « Il suo genio è fatto di intuito, tenacia e pazienza ».

Un americano si è così espresso: « La forza reale di Marconi si rivela nella forma speciale della sua testa, che è la testa di un pensatore. La fronte è alta, ma la testa ha una marcata pendenza all'indietro. È la testa di un uomo intelligente che mangia per vivere e non vive per mangiare ».

Il grande merito del Solari nello scrivere questo libro stà nell'esser riuscito a dissipare per sempre talune dicerie sul conto di Marconi che, in altri tempi, ebbero molta fortuna nel mondo ed a riaffermare, tra l'altro, l'italianità dello scienziato e la indiscussa priorità della sua scoperta.

Sull'italianità di Marconi il Solari si sofferma più volte. Riportiamo a tal proposito i seguenti brani caratteristici:

— a pag. 27; è Marconi che parla: « Un giorno mi incontrai in un viale di fronte alla regina Vittoria che salutai nel modo più deferente. Ma la regina Vittoria, pur conoscendomi, passò impettita, guardandomi come si guarda un *operaio*, senza fare alcun cenno di risposta al mio saluto. Sapevo che Sua Maestà non aveva molta simpatia per noi italiani, e ciò mi rese più suscettibile. Il giorno seguente non andai alla villa reale. La Regina non appena apprese la mia assenza si irritò ed ordinò di chiamare un inglese a mettere in funzione la sua stazione. Ma le fu risposto: *Non esiste un Marconi inglese, maestà* ».

— a pag. 43: è ancora Marconi che parla: « Sì... la scienza dovrà riconoscere che è stato un italiano a dimostrare per primo la possibilità di trasmettere con le onde elettriche il pensiero umano a grande distanza ».

— a pag. 76: « Ciò che mi ha dato grande soddisfazione nelle mie esperienze delle scorso anno, — soggiunse Marconi, — è stato il fatto di aver potuto eseguirle presso la Torre di Caboto, che ricorda agli americani ed agli inglesi il grande contributo dato dall'Italia alla scoperta di terre che essi oggi sfruttano dimenticando la storia. Occorre di tanto in tanto rinfrescare la loro memoria nei riguardi delle benemerenze del nostro Paese. E le mie fortunate esperienze compiute a San Giovanni di Terranova alla fine dello scorso anno hanno forse contribuito a tale scopo, richiamando l'attenzione sulla Torre di Caboto ».

— ed infine a pag. 111: « Sono molto orgoglioso — egli mi diceva — di questa magnifica decorazione del nostro Paese » (la Gran Croce dei SS. Maurizio e Lazzaro che il Re d'Italia gli aveva conferita nel 1903).

Importante è d'altra parte la dichiarazione fatta dal Branly, e riportata dal Solari, in fotografia, dalla rivista *Je sais tout* del 15 agosto 1905, nella quale il grande scienziato francese riconosce a Marconi la priorità dell'invenzione della radiotelefonia, priorità che, ciò nonostante, i francesi tentano ancora di attribuire al Branly. Ecco il testo della dichiarazione di Branly:

« Des ondes! c'est-à-dire la modification brusque d'équilibre vibratoire que produit une décharge d'électricité quelconque. On produit aisément ces ondes et le professeur Hertz publiait à ce sujet des notes qui intéressaient seulement, ou, surtout, les Académies.

Survint un jeune savant, M. Marconi, qui pensa que, puisque l'on pouvait produire des ondes électriques et les projeter dans l'espace, on pourrait peut-être aussi les recueillir à distance, et *causer*, comme disent les diplomates.

M. Marconi eut le mérite de trouver tout aussitôt d'ingénieux dispositifs pour recueillir les ondes, et cela, malgré les doutes et les dénégations auxquels se heurtait son audacieuse conception. La télégraphie sans fil était créée.

Nous n'en ferons pas ici l'historique.

La Science universelle s'est concertée pour faire s'épanouir cette belle découverte dés lors que le *jeune savant Italien* eut dèchiré le voile sous lequel elle cachait son utilité pratique ».

Hanno infine particolare importanza i punti in cui si parla dei rapporti avuti dal Marconi con il Re d'Italia, col Duce e con il poeta del Vittoriale.

Parlando del Re, dopo un incontro avvenuto nel 1915 presso le trincee del fronte, Marconi disse al Solari: « Il Re ha un fare così affascinante e così semplice con i soldati, che produce un effetto enorme sulle truppe. Sua Maestà è al corrente di tutto minutamente: dai piani strategici, che si vanno sviluppando, alle varie operazioni tattiche di ogni giorno. Ha una conoscenza meravigliosa di tutta la frontiera e di tutti i servizi. Solo dei servizi radiotelegrafici aveva poche informazioni ed ha fatto a me molte domande. Ho dovuto confessargli che i servizi radio del nostro esercito erano allora basati su di un numero così esiguo di stazioni mobili e semifisse, da doversi considerare come

quasi inesistenti al principio della guerra, specialmente nei riguardi dell'aviazione. Sua Maestà mi ha incoraggiato a fare delle proposte al riguardo; di ciò riparleremo ».

Sul Duce così si espresse il Marconi: « Indipendentemente dal lavoro procuratomi dalle nomine di nuovi accademici, e dalla preoccupazione dei discorsi ufficiali, una grande soddisfazione mi è procurata dalla mia carica di presidente dell'Accademia, e cioè quella di potere di tanto in tanto conferire con calma ed a lungo col Duce, il quale, nell'intimità e con persone amiche e sicuramente devote, esprime con chiarezza incisiva idee originalissime che, se potessero essere fonografate, produrrebbero un'impressione enorme ».

I rapporti tra Marconi e D'Annunzio furono cordialissimi. Il poeta, che definì l'« Elettra »: *la candida nave che naviga nel miracolo ed anima i silenzi*, ebbe a dire di Marconi, dalla ringhiera del Palazzo della Reggenza di Fiume, al popolo adunato ad acclamare:

« *Cittadini, Legionari.* Salutiamo ed onoriamo in Guglielmo Marconi il genio d'Italia diffuso nell'universo con la celerità della luce stellare. Io lo saluto da questa ringhiera di dove si partirono tante parole di fede e di confessione, che forse meritavano di essere lanciate nel mondo dalla cima sensibile delle sue antenne aeree.

Una sera vi dissi: Dal 12 settembre c'è in Fiume un'altra torre, c'è in Fiume un altro faro.

Abbiamo sofferto, o Guglielmo Marconi, o eroe magico, di non avere fra la torre e il faro una di quelle guglie metalliche che sono anch'esse le sommità vibranti dello spirito propagato.

Ma oggi, approdato a Fiume, sbarcato all'estrema riva della bellezza eroica, non sembra egli portare in sè tutte le vibrazioni del più misterioso messaggio, o Cittadini della Città di Vita?

Egli viene ad ampliare indefinitamente le onde sonore della voce di Fiume.

Egli viene a costruire su la nostra pietra carsica una delle sue guglie, di ferro più potenti.

Egli viene ad armare di rapidità le nostre sfide, le nostre risposte, le nostre proteste, tutte le affermazioni del nostro diritto, del nostro coraggio, della nostra pertinacia, tutti gli appelli del nostro dolore e del nostro ardore.

Salutiamo in lui il genio d'Italia, grande, libero, giusto umano ».

Ci sembra in definitiva che la ricchezza delle citazioni, dei numerosi luoghi in cui l'autore riporta le parole vive del grande Scienziato, fanno di questo libro un'opera veramente utile e che acquisterà tanto maggior valore quanto più andrà allontanandosi nel tempo la figura di colui che unì attraverso gli spazi popoli e regioni.

p. u.

Nel fascino della luce (Im Zauber des Lichts). Heering-Verlag, Harzburg.

Il materiale di questo volume è stato scelto fra 40 mila fotografie del concorso internazionale Rolleiflex del 1939. Il volume contiene 195 fotografie e una serie di articoli d'introduzione ad ogni capitolo.

L'editore Dr. W. Heering discute, nell'introduzione, sul tema « cos'è il mondo » dal punto di vista della macchina fotografica e da uno più alto, immateriale e filosofico. Il mondo è un'idea, un'illusione, dicono i fisici. Noi ne percepiamo soltanto quello che è accessibile ai nostri sensi.

Per comprendere questi concetti dobbiamo riferirci ai film scientifici del dott. Commandon ed alle riprese degli occhi di insetti che logicamente debbono percepire il mondo in un senso assolutamente differente dagli uomini. Il mondo « an sich » svolge la sua vita invisibilmente e senza suoni. La luce e il suono esistono soltanto nel cervello umano. Non sappiamo che cosa è la luce, percepiamo e viviamo il mondo solo nei simboli dei nostri sensi.

Ugualmente, come ogni artista, anche il fotografo cerca di strappare alla realtà l'espressione del soprarealistico e del visionario.

Mentre l'artista crea la sua visione come una nuova realtà, il fotografo cerca e ritrae una realtà occasionale alla significazione universale o anzi alla significazione della visione. Dalle fotografie veramente buone risulta il volere di esprimere la forma piuttosto che il motivo. Qui si manifesta l'occhio del fotografo ma non quello della macchina fotografica. Il materiale plastico della fotografia è il motivo, l'inquadratura (settore) e la luce. La luce è il mezzo più significativo e più appropriato. *Foto* non vuol dire niente altro che *luce*.

Le fotografie pubblicate in questo volume sono stampate con una tecnica speciale che conserva ad ogni quadro i contrasti luminosi, la plasticità e la profondità.

Il capitolo *Ritratto* evoca qualche reminiscenza dei maestri della fotografia « classica », Talbot, David O. Hill, che solevano lasciare i loro modelli in una posizione rigida una mezz'ora intera. Da questo stadio preistorico, attraverso gli esperimenti di Galton coi « ritratti sintetici », la fotografia del ritratto è giunta a passi di gigante fino allo stadio d'oggi che si potrebbe caratterizzare come un « ritratto in esterno ». Di questi progressi sono meritevoli i tecnici, creatori del materiale supersensitivo, e i costruttori delle macchine. Se i vecchi maestri cercavano di esprimere il carattere del modello umano indipendentemente dallo spazio e dal tempo, il ritratto di oggi lo cerca nell'ambiente, nello spazio e frammento, atomo di tempo. E anche così si può fissare l'immagine dell'uomo intero. In questa parte del libro sono più persuasive le fotografie di E. Baumann: « *Die Rosl von Reichenhall* » e di Jan Lukas: « *Melancholie* ».

Anche il capitolo *Il Paesaggio* presenta un numero considerevole dei bei quadri. L'arte della fotografia del paesaggio si può esprimere con le parole di un celebre pittore francese: « C'est la nature, vue à travers un tempéra-

ment ». Accanto ai motivi semplici, pieni d'atmosfera e al quadro del mare drammaticamente interpretato (L. Schuster: « *Brandung* ») c'è una graziosa e poetica inquadratura di E. Hase: « *Morgen im Schwarzwald* » che fissa sul primo piano della canna un villaggio di montagna immerso nella nebbia mattutina, e « *Bergfriede* » di W. Luethy, dove non manca il contrasto attrattivo, fra il carattere idilliaco del soggetto e la monumentalità « écratante » dello sfondo.

Interessantissimo è il capitolo dei *giapponesi*. La madre della fotografia giapponese è l'incisione in legno e non solo in senso tecnico ma anche artistico. Il giapponese vede e considera altrimenti e sotto un altro punto di vista che l'uomo dell'Ovest e questo suo punto di vista caratteristico che rifletteva distintamente già in incisioni in legno, si manifesta anche nella fotografia — una prova di più che la macchina fotografia, nelle mani di un esperto, diventa uno strumento di arte. I tratti più caratteristici della fotografia giapponese sono il trattamento accurato del dettaglio e la predilezione dei grandi piani. Kazuhide Shimizu ha ricevuto per la sua fotografia « *Weg im Schnee* » il premio d'onore del concorso. Vale di citare anche una fotografia straordinaria di Seikah Minegishi: « *Der Liebling* » e una interessante inquadratura di Yosiro Iwahasi: « *Der Drachen* ».

Un'altra serie di fotografie è quella *americana*. Come nel cinema anche in fotografia la produzione americana è caratterizzata dalla miscela del realismo violento e della poesia, di inquadrature arditissime e di plastica nel quadro. Monumentale e plastica è la fotografia di John M. Cole: « *Froehliche Jungens am Schwimmbeckn* »; una poetica manifestazione rappresenta l'opera di Bethel Quesnell: « *Strandmalerei* » invece una fotografia piena di realismo è quella di R. E. Crawford: « *Kneipe, New Mexico* ».

Il capitolo consacrato alla *fotografia a colori* attesta solo quello che abbiamo già constatato nel cinema sonoro, cioè: la tecnica va avanti e la teoria e l'estetica debbono spesso zoppicare dietro di lei. L'industria ha lanciato la fotografia a colori e le masse debbono essere convinte ad ogni costo, con tutti i mezzi ed argomenti, presi anche dall'antichità, che la fotografia a colori rappresenta un progresso e qualche cosa di molto importante sotto ogni riguardo. Peccato che non ci persuadano ugualmente i quadri riprodotti. Lì dove i colori sono poco naturali ed esagerati, gli esperti ci vogliono convincere che non è colpa della fotografia ma del nostro daltonismo. Credo che bisognerà attendere finchè la tecnica della fotografia a colori raggiunga un livello più alto, in modo da non offendere il nostro « daltonismo »!

S. J.

Dati di film

ABBANDONO

Paese d'origine: Italia. — *Casa di produzione*: Sangraf. — *Regista*: Mario Mattoli. — *Direttore di produzione*: Carlo Bugiani. — *Soggetto originale di* Stefano Vanzina e Mario Mattoli. — *Sceneggiatura*: Stefano Vanzina e Mario Mattoli. — *Aiuto regista*: Steno (Stefano Vanzina). — *Operatore*: Jan Stallich. — *Scenografo*: Guido Fiorini. — *Costumi*: Mario Rappini. — *Musica e direzione musicale*: Salvatore Allegra. — *Montaggio*: Mario Serandrei. — *Interpreti*: Corinne Luchaire, Georges Rigaud, Maria Denis, Camillo Pilotto, Lia Orlandini, Giulietta De Riso, Osvaldo Valenti, Enrico Glori. — *Stabilimenti*: Cinecittà; metr. 2752. — *Sistema di registrazione sonora*: R.C.A. Fotophone. — *Casa di distribuzione per l'Italia*: S. A. Grandi Film.

AMAMI ALFREDO

Paese d'origine: Italia. — *Casa di produzione*: S. A. Grandi Film Storici. — *Regista*: Carmine Gallone. — *Soggetto e sceneggiatura*: Guido Cantini. — *Direzione musicale*: Luigi Ricci. — *Costumi*: Titina Rota. — *Costruzioni*: Guido Fiorini. — *Operatore*: Anchise Brizzi. — *Tecnico del suono*: Trentino. — *Direzione generale*: Federico Curioni. — *Direttore di produzione*: Nino Ottavi. — *Musiche*: Giuseppe Verdi e Riccardo Zandonai. — *Interpreti*: Maria Cebotari, Lucia Englisch, Claudio Gora, Paolo Stoppa, Luigi Almirante, Aristide Baghetti. — *Distribuzione*: S. A. Industrie Cinematografiche Italiane.

AMORE DI USSARO

Paese di origine: Italia. — *Casa di produzione*: Sovrania film Consorzio Icar. — *Regista*: Luis Marquina. — *Direttori di produzione*: C. Civallero, G. Pelagallo. — *Soggetto originale di* Antonio de Obregon, *riduz. ital. di* G. Pelagallo. — *Sceneggiatura*: Pier Luigi Melani (*per la versione italiana*). — *Aiuto regista*: Angelo Comitti. — *Operatore*: Carlo Montuori. — *Scenografo*: Salvo d'Angelo. — *Costumi*: Marina Arcangeli. — *Montaggio*: Angelo Comitti. — *Interpreti*: Conchita Montenegro, Lilly Vincenti, Anna Mariscal, L. Sagi Vela, Alberto Romea, Jose Calle, Armando Calvo, Giulio Donadio, *ecc.* — *Stabilimento*: Cinecittà; metr. 2211. — *Sistema di registrazione*: R.C.A. — *Casa di distribuz. per l'Italia*: Generalcine.

CARAVAGGIO (Il pittore maledetto)

Paese di origine: Italia. — *Casa di produzione*: Elica film. — *Regista*: Goffredo Alessandrini. — *Direttore di produzione*: Aldo Salerno. — *Soggetto originale di* Bruno Valeri e Vittorio Verga. — *Dialoghi*: Gherardo Gherardi. — *Operatore*: Aldo Tonti. — *Scenografo*: Salvo D'Angelo. — *Costumi*: Veniero Colasanti. — *Musica*: Riccardo Zandonai. — *Montaggio*: Gian Carlo Cappelli. — *Interpreti*: Amedeo Nazzari, Clara Calamai, Beatrice Mancini, Lauro Gazzolo, Nino Crisman, Lamberto Picasso, Olinto Cristina. — *Stabilimenti*: S.A.F.A.; metr. 2900. — *Sistema di registrazione sonora*: Tobis Klang. film.. — *Casa di distribuzione per l'Italia*: Minerva Film.

LA DANZA DEI MILIONI

Paese d'origine: Italia. — *Casa di produzione*: I.C.I. — *Regista*: Camillo Mastrocinque. — *Direttore di prod.*: Luciano Musso — *Soggetto tratto dalla commedia* « *L'affare Kubinski* ». — *Sceneggiatura*:

Luigi Zampa. — *Musiche*: Theo Muccy. — *Operatore*: Ugo Lombardi. — *Ispettore di produz.*: Giuseppe Mari. — *Arredamento*: Pergolini e Loy. — *Architetture*: Viti e Tancredi. — *Montatore*: Lucarelli. — *Fotografo*: Arturo Bragaglia. — *Interpreti*: Jole Voleri, Nino Besozzi, Miretta Mauri, Enzo Biliotti, Carlo Campanini, Giacomo Moschini, Ernesto Migliari, *ecc.* — *Casa di distrib.*: S. A. Delf.

DON PASQUALE

Paese d'origine: Italia. — *Casa di produzione*: Cinecittà, Roma. — *Regista*: Camillo Mastrocinque. — *Direttore di produzione*: Antonio Rossi. — *Musiche*: Gaetano Donizetti. — *Sceneggiatura*: Camillo Mastrocinque. — *Collaborazione artistica*: Gianni Puccini, Giuseppe De Santis. — *Dialoghi*: Alessandro De Stefani. — *Aiuti registi*: Giorgio Zambon e Elio Marcuzzo. — *Operatore*: Carlo Montuori. — *Tecnico del suono*: Giovanni Bianchi. — *Scenografo*: Giorgio Pinzauti. — *Costumi*: Gino Sensani e Maria de Matteis. — *Adattamenti musicali*: Alessandro Cicognini. — *Montaggio*: Duilio A. Lucarelli. — *Interpreti*: Armando Falconi, Laura Solari, Greta Gonda, Maurizio d'Ancora, Franco Coop, Aristide Baghetti, Nico Pepe, Giuseppe Pierozzi, Diana Torrieri, Gino Sabbatini, Elio Steiner, Fausto Guerzoni, Giuseppe Zago. — *Stabilimenti*: Cinecittà; metr. 2781.

ECCO LA FELICITA'

Paese d'origine: Italia. — *Casa di produzione*: Scalera film. — *Regista*: Marcel L'Herbier. — *Dalla commedia di* N. N. Evreinov. — *Direttore di produzione*: Cesare Zanetti. — *Operatore*: Massimo Terzano. — *Musica*: Carata. — *Interpreti*: Michel Simon, Ramon Novarro, Micheline Presle, Jacqueline Delubac, Nicola Maldacea, Renato Chiantoni, Oreste Bilancia, Dina Romano. — *Stabilimenti*: Scalera. — *Casa di distribuzione*: Scalera film.

UNA FAMIGLIA IMPOSSIBILE

Paese d'origine: Italia. — *Casa di produzione*: Consorzio E.I.A. — *Produttore*: Giuseppe Amato. — *Regista*: C. L. Bragaglia. — *Direttore di produz.*: Teofilo Mariani. — *Soggetto originale*: Cesare Zavattini. — *Sceneggiatura*: Aldo De Benedetti. — *Aiuto regista*: M. T. Ricci. — *Operatore*: R. Lombardi. — *Tecnico del suono*: A. Del Grande. — *Scenografo*: Guido Fiorini. — *Musica*: C. A. Bixio. — *Interpreti*: Armando Falconi, Pina Renzi, Sergio Tofano, Maria Mercader, Stefano Sibaldi, Calisto Bertramo, Alberto Rabagliati, Cleli Fiamma, Trio Primavera, Ermanno Roveri, Nunzio Filogamo. — *Stabil.*: Cinecittà; metr. 2200 (circa). — *Casa di distr.*: E.I.A.

FORTUNA

Paese d'origine: Italia. — *Casa di produzione*: Stella film. — *Regista*: Max Neufeld. — *Soggetto*: Alberto Consiglio. — *Sceneggiatura*: Alberto Consiglio e Pier Luigi Melani. — *Direttore generale*: Leo Menardi. — *Direttore di produzione*: Antonio Rossi. — *Operatore*: Anchise Brizzi. — *Musiche*: Armando Fragna. — *Tecnico del suono*: U. Piscistrelli. — *Interpreti*: Maria Denis, Ugo Ceseri, Tony D'Algy, Jone Salinas, Irene Caba Alba, Luis Prendes, Olinto Cristina *ecc.* — *Stabil. di produz.*: Cinecittà. — *Distribuzione*: S. A. Delf.

LEGGENDA AZZURRA

Paese d'origine: Italia. — *Casa di produzione*: Diana film. — *Regista*: Giuseppe Guarino. — *Direttore di produz.*: Mario Gnasso. — *Soggetto originale*: Talia Volpiana. — *Sceneggiatura*: Ivo Illuminati. — *Operatori*: Pietro Portalupi e Vincenzo Seratrice. — *Tecnico del suono*: Luigi Puri. — *Scenografo*: Giorgio Pinzauti. — *Costumi*: Marina Arcangeli. — *Musica*: Franco Casavola. — *Direzione music.*: M. Ugo Giacomozzi. — *Montaggio*: Ignazio Ferronetti. — *Interpreti*: Talia Volpiana, Giovanni Grasso, Andrea Checchi, Lauro Gazzolo, Osvaldo Genazzani, Gero Zambuto, Osvaldo Valenti, Amina Pirani, ecc. — *Stabilimenti*: Cinecittà; metr. 1853. — *Sistema di registrazione sonora*: R.C.A. — *Casa di distribuzione per l'Italia*: Generalcine.

LUCREZIA BORGIA

Paese d'origine: Italia. — *Casa di produzione*: Scalera film. — *Regista*: Hans Hinrich. — *Soggetto*: Luigi Bonelli. — *Direttore di produzione*: Max Calandri. — *Operatore*: Otello Mastelli. — *Interpreti*: Isa Pola, Carlo Ninchi, Nerio Ber-

nardi, Federico Benfer, Luigi Almirante, Pina De Angelis, Guido Lazzarini, Nicola Maldacea. — *Stabilimento*: Scalera. — *Concessionario esclusivo per il noleggio*: Armando Leoni.

MADDALENA ZERO IN CONDOTTA

Paese d'origine: Italia. — *Casa di produzione*: S. A. Artisti Associati Produzione film. — *Produttore*: Giorgio Genesi. — *Regista*: Vittorio De Sica. — *Direttore di produzione*: Giorgio Genesi. — *Soggetto da una commedia di* Kadar. — *Riduzione*: Ferruccio Biancini. — *Dialoghi*: Vittorio De Sica. — *Aiuto regista*: Maria Stephan. — *Operatore*: Mario Albertelli. — *Tecnico del suono*: Emilio Rosa. — *Scenografo*: Gastone Medin. — *Musica e direzione musicale*: Nuccio Fiorda. — *Montaggio*: Mario Bonotti. — *Interpreti*: Vittorio De Sica, Vera Bergman, Carla del Poggio, Eva Dilian, Paola Veneroni, Roberto Villa, Armando Migliari, Amelia Chellini, Arturo Bragaglia, Guglielmo Barnabò, Enza Delbi. — *Stabilimenti*: Titanus Farnesina; metr. 2114. — *Casa di distribuzione per l'Italia*: Artisti Associati.

LA NASCITA DI SALOMÈ

Paese d'origine: Italia. — *Casa di produzione*: Stella Film. — *Regista*: Jean Choux. — *Soggetto e sceneggiatura*: Cesare Meano. — *Direttore generale*: Leo Menardi. — *Direttore di produzione*: Antonio Rossi. — *Costumi*: Gino Sensani e Maria De Matteis. — *Musiche*: Alessandro Cicognini. — *Operatore*: Carlo Montuori. — *Interpreti*: Conchita Montenegro, Armando Falconi, Fernando Freyre, Nerio Bernardi, Luis Peña, Primo Carnera, Maria Gomez, ecc. — *Stab. di produzione*: Cinecittà. — *Casa di distribuzione*: S. A. Delf.

PICCOLO ALPINO

Paese d'origine: Italia. — *Casa di produzione*: Soc. An. Manderfilm. — *Regista*: Oreste Biancoli. — *Dal romanzo (omonimo) di* Salvator Gotta. — *Sceneggiatura*: Akos Tolnay, Oreste Biancoli, A. Carpegna *con la collaborazione di* Dino Falconi e Paolo Monelli (*dialoghi*). — *Operatore*: Arturo Gallea. — *Tecnico del suono*: Ennio Sensi. — *Scenografo*: Ottavio Scotti. — *Costumi*: Casa d'Arte di Roma. — *Musica*: Umberto Galassi e Armando Renzi. — *Direzione musicale*: Francesco Mander. — *Interpreti*: Elio Sannangelo, Mario Ferrari, Filippo Scelzo, Mario Artese, Amedeo Trilli, Cesco Baseggio, Annibale Betrone, Lamberto Picasso, Jone Frigerio, Ernesto Almirante, Carlo De Cristofaro, Mario Siletti. — *Stabilimenti*: Cinecittà; metr. 2725.

RITORNO

Paese d'origine: Italia-Germania. — *Produzione*: Scalera Itala film. — *Regista*: Geza von Bolvary. — *Musica*: Riccardo Zandonai e Peter Kreuder. — *Interpreti*: Marta Harell, Litzi Weidmuller, Rossano Brazzi, Maurizio D'Ancora, Albrecht Schoenhals, Elsa Wanger, Beniamino Gigli. — *Distribuzione per l'Italia*: Scalera film. — *Concessionario escl.*: Armando Leoni.

SAN GIOVANNI DECOLLATO

Paese d'origine: Italia. — *Casa di produzione*: Capitani film. — *Regista*: Amleto Palermi. — *Direttore di produzione*: Giuseppe Sylos. — *Soggetto dalla commedia omonima di* Nino Martoglio. — *Sceneggiatura*: Palermi, Zavattini, Vergano. — *Dialoghi*: Cesare Zavattini. — *Aiuto regista*: Mariano Cafiero. — *Operatore*: Fernando Risi. — *Tecnico del suono*: Giovanni Bianchi. — *Scenografo*: Pietro Filippone. — *Costumi della* Casa d'Arte di Roma *e della* Safa. — *Interpreti*: Antonio De Curtis (Totò), Titina De Filippo, Bella Starace Sainati, Silvana Jachino, Franco Coop, Osvaldo Genazzani, Augusto Di Giovanni, Maso Marcellini, Mario Siletti, Gorella Gori. — *Stabil.*: Cinecittà. — *Casa di distrib. per l'Italia*: E.N.I.C.

SCARPE GROSSE

Paese d'origine: Italia. — *Casa di produzione*: Fono Roma. — *Produttore*: Salvatore Persichetti. — *Regista*: Dino Falconi. — *Direttori di produz.*: Luigi Martini, Oscar Gatto. — *Dalla commedia ungherese* « *Bors Istvan* » *di* Sandor Hunyady. — *Sceneggiatura e dialoghi*: Dino Falconi. — *Aiuti regista*: Carlo Malatesta, Vincenzo Sorelli. — *Operatore*: Domenico Scala. — *Tecnici del suono*: Weiss, Mario Amari. — *Scenografo*: Pietro Filippone. — *Musica*: Ettore Montanaro. — *Direzione musicale*: Alberto

Paoletti. — *Montaggio*: Ines Donarelli, Vincenzo Sorelli. — *Arredamento*: Camillo del Signore. — *Interpreti*: Amedeo Nazzari, Lilia Silvi, Elena Altieri, Lauro Gazzolo, Olinto Cristina, Gastone Schirato, Gorella Gori, Tina Lattanzi, Enzo Biliotti. — *Stabil.*: S.A.F.A. Palatino. — *Casa di distrib.*: E.N.I.C.

SENZA CIELO

Paese d'origine: Italia. — *Casa di produzione*: Artisti Associati, S. A. Prod. Film Continentalcine. — *Regista*: Alfredo Guarini. — *Soggetto originale*: Mino Doletti *e* Alfredo Guarini. — *Sceneggiatura*: Autori Associati — *Direttore tecnico*: Giorgio Simonelli. — *Operatore*: Vaclav Vich. — *Scenografia e costumi*: Boris Bilinsky. — *Musica e direzione musicale*: Alessandro Cicognini. — *Montaggio*: Umberto Varriale. — *Interpreti*: Isa Miranda, Fosco Giachetti, Gustav Diessl, Carlo Romano, Andrea Checchi, Frilli, Primo Carnera. — *Stabilimenti*: Cinecittà; metr. 2469. — *Casa di distribuzione per l'Italia*: Artisti Associati.

IL SOGNO DI TUTTI

Paese d'origine: Italia. — *Casa di produzione*: Soc. An. Manderfilm. — *Regista*: Oreste Biancoli *con* Laszlo Kish. — *Direttore di produz.*: Luigi Giacosi. — *Soggetto originale*: Oreste Biancoli. — *Sceneggiatura*: Oreste Biancoli, Akos Tolnay, Gherardo Gherardi, Laszlo Kish. — *Operatore*: Roberto Del Frate. — *Tecnico del suono*: Mario Brunacci. — *Scenografo*: Alfredo Montori. — *Musica*: Ezio Carabella *e* Carlo Innocenzi. — *Direzione musicale*: Edoardo De Risi. — *Interpreti*: Cesco Baseggio, Luisella Beghi, Paolo Bonecchi, Paola Borboni, Gino Cervi, Edoardo e Peppino De Filippo, Dina Galli, Lia Marini, Germana Paolieri, Carlo Romano, Paolo Stoppa, Roberto Villa. — *Stabilimenti*: Cinecittà; metr. 2400.

TOSCA

Paese d'origine: Italia. — *Casa di produzione*: Scalera film. — *Regista*: Carl Koch. — *Direttore di produzione*: Arturo Ambrosio. — *Dal dramma « Tosca » di* Victorien Sardou. — *Sceneggiatura*: Alessandro De Stefani. — *Operatore*: Ubaldo Arata. — *Costumi*: Gino Sensani. — *Musica*: Giacomo Puccini. — *Direzione musicale*: Fernando Previtali. — *Interpreti*: Imperio Argentina, Michel Simon, Rossano Brazzi, Carla Candiani, Adriano Rimoldi. — *Stabilimenti*: Scalera. — *Casa di distribuzione per l'Italia*: Scalera film.

L'UOMO DEL ROMANZO

Paese di origine: Italia. — *Casa di produzione*: Sovrania film-Consorzio Icar. — *Regista*: Mario Bonnard. — *Direttore di produzione*: C. Civallero *e* G. Pelagallo. — *Dalla commedia di* Guido Cantini. — *Sceneggiatura*: Guido Cantini *e* Mario Bonnard. —*Aiuto regista*: Ignazio Ferronetti. — *Operatore*: Carlo Montuori. — *Tecnico del suono*: Virgilio Bianchi. — *Scenografo*: Salvo d'Angelo. — *Musica*: Franco Casavola. — *Montaggio*: Angelo Comitti. — *Direttore per la produzione spagnola*: L. Marquina. — *Interpreti*: Conchita Montenegro, Amedeo Nazzari, Carla Candiani, Nino Crisman, Carola Lotti, Maria Dominiani, Pavese, Costantino, Moschino, Garbini, Bocci, Menichelli, Tavernese, *ecc.* — *Stabilimento*: Cinecittà; metr. 1994. — *Sistema di registr. sonora*: R.C.A. — *Distribuz. per l'Italia*: Generalcine.

D. III. 88

Paese di origine: Germania. — *Casa di produzione*: Tobis Film. — *Regista*: Herbert Maisch. — *Direttore di produzione*: Fred Lyssa. — *Soggetto originale*: Hans Bertrand, Alfred Stoger, Heinz Orlovius. — *Sceneggiatura*: Hans Bertrand. — *Musica*: Robert Kussel. — *Altri collaboratori*: *consulenti militari*: Gen. z. v. Vilberg - *Marina*: ten. col. z. G. D. Voigt - *Aviazione*: Hans Bertrand. — *Interpreti*: Christian Kayssler, Otto Herwike, Heinz Welzel, Hermann Braun. — *Casa di dopp. per la vers. it.*: Cinecittà. — *Casa per la distribuzione in Italia*: Generalcine.

UN'INEBRIANTE NOTTE DI BALLO
(Es war eine rauschende Ballnacht

Paese d'origine: Germania. — *Casa di produzione*: Ufa. — *Regista*: Carl Froelich. — *Soggetto originale*: Georg Wittun *e* Jane Victor. — *Sceneggiatura*: Geza von Cziffra. — *Dialoghi*: Frank Thiess. — *Operatore*: Franz Weihmayr. — *Tec-*

nico del suono: C. Beker. — *Scenografo*: Franz Schroedter. — *Costumi*: Herbert Ploberger. — *Musica*: Peter I. Tchaikowsky. — *Direzione musicale*: Theo Mackeben. — *Interpreti*: Zarah Leander, Aribert Wascher, Hans Stüwe, Marika Rökk, Leo Slezak, Paul Dahlke. — *Casa di doppiaggio per la versione italiana*: Fono Roma. — *Sistema di registrazione sonora*: R.C.A. — *Casa di distribuzione*: ENIC.

SHERLOCK HOLMES

Paese d'origine: Germania. — *Casa di produz.*: Ufa. — *Regista*: Karl Hartl. — *Tecnico del suono*: Hermann Fritzsching. — *Scenografo*: Fritz Arno Wagner. — *Interpreti*: Hans Albers, Heinz Rühmann Marieluise Claudius, Hansi Knotek. — *Stabil.*: Ufa. — *Casa di doppiaggio per la versione italiana*: Scalera film. — *Distribuzione per l'Italia*: Scalera film-Armando Leoni.

LA CITTADELLA DEL SILENZIO
(La citadelle du silence)

Paese d'origine: Francia. — *Regista*: Marcel L'Herbier. — *Soggetto originale e sceneggiatura*: André Cerf. — *Musica*: Darius Milhaud e Arthur Honegger. — *Interpreti*: Annabella, Pierre Renoir, Bernard Lancret, Alexandre Rignault, George De Vigaut. — Metr. 3000. — *Direttore per la versione italiana*: S. Salvini. — *Casa di distribuz. per l'Italia*: E.I.A.

IL MONDO CROLLERÀ
(Le monde tremblèra)

Paese d'origine: Francia. — *Casa di produzione*: C.C.E.F. — *Regista*: Richard Pottier. — *Soggetto originale*: A. Dumas, R. Didelot. — *Sceneggiatura*: H. G. Clougot, J. Villard. — *Interpreti*: Eric von Stroheim, Marguerite Sologne, Claude Dauphin, Armand Bernard. — Metr. 2700. — *Direttore per la versione italiana*: S. Salvini. — *Casa di distr. per l'Italia*: E.I.A.

LA DAMA E IL COW BOY
(The Cowboy and the Lady)

Paese di origine: U. S. America — *Casa di produzione*: United Artists. — *Produttore*: Samuel Goldwyn. — *Regista*: H. C. Potter. — *Soggetto originale di* Leo Mc. Carey e Frank R. Adams. — *Sceneggiatura*: S. N. Behrman e Sonya Lavien. — *Operatore*: Merrit Gerstadt. — *Musica*: Alfred Newman. — *Montaggio*: Dorothy Spencer. — *Interpreti*: Merle Oberon, Gary Cooper, Patsy Kelly, Walter Brennan, Mabel Fodd. — Metr. 2491. — *Casa di distribuzione per l'Italia*: Artisti Associati.

LA MASCHERA DI FERRO
(The Man in the Iron Mask)

Paese di origine: U. S. America — *Casa di produzione*: United Artists. — *Regista*: James Whale. — *Dal romanzo di* Alexander Dumas. — *Sceneggiatura*: George Bruce. — *Operatore*: Robert Planck. — *Tecnico del suono*: W. H. Wilmarth. — *Costumi*: Bridgehouse. — *Musica*: Lud Gluskin. — *Interpreti*: Louis Hayward, Joan Bennett, Warren William, Joseph Schildkraut. — Metraggio 2025. — *Casa di doppiaggio per la versione italiana*: S. A. Itala Acustica. — *Versione italiana*: Vittorio Malpassuti. — *Casa di distribuzione per l'Italia*: E.N.I.C.

OMBRE ROSSE
(Stagecoach)

Paese d'origine: U. S. America. — *Casa di produzione*: United Artists. — *Produttore*: Walter Wanger. — *Regista*: John Ford. — *Direttore di produzione*: Daniel Keefe. — *Soggetto di* Ernest Haycox *dal romanzo « Stage to Lordsburg »*. — *Sceneggiatura*: Dudley Nichols. — *Aiuti registi*: Wingate Smith e Lowel Farrel. — *Operatore*: Bert Glennon — *Tecnico del suono*: Ray Binger — *Musica*: Alfred Newman. — *Scenografo*: Alexander Toluboff. — *Interpreti*: Claire Trevor, John Wayne, George Bancroft, Andy Devine, Louise Platt, John Carradine, Donald Meek. — Metr. 2569. — *Casa di doppiaggio per la versione italiana*: S. A. Italo Acustica. — *Casa di distribuzione per l'Italia*: Artisti Associati.

VIAGGIO NELL'IMPOSSIBILE
(Topper Takes a Trip)

Paese di origine: U. S. America — *Casa di produzione*: United Artists. — *Produttore*: Hal Roach. — *Regista*: Norman Z. Mc. Leod. — *Direttore di produzione*:

Milton H. Bren. — *Dal romanzo di* Thorne Smith. — *Operatore*: Norbert Brodine. — *Tecnico del suono*: William Randall e W. B. Delaplain. — *Scenografo*: W. L. Stevens. — *Musica*: Edward Powell e Hugo Friedhofer. — *Interpreti*: Constance Bennett, Roland Young, Billie Burke, Alan Mowbray, Verree Teasdale, Gary Grant. — Metr. 2300. — *Casa di doppiaggio*: Cinecittà. — *Sistemazione sonora*: R.C.A. — *Casa di distribuzione per l'Italia*: Generalcine.

VOGLIAMO L'AMORE
(Girls' School)

Paese di origine: U. S. America — *Casa di produzione*: Columbia — *Regista*: John Brahm. — *Soggetto originale*: Tess Slesinger. — *Sceneggiatura*: Richard Sherman. — *Operatore*: Franz Planer. — *Direzione musicale*: Morris Stoloff. — *Interpreti*: Anne Shirley, Nan Grey, Ralph Bellamy, Gloria Holden, Noah Beery Jr. — Metr. 2100. — *Casa di distribuz. per l'Italia*: E.I.A.

LA TAVERNA DELLA JAMAICA
(Jamaica Inn)

Paese d'origine: Gran Bretagna. — *Casa di produzione*: Mayflower. — *Produttore*: Erich Pommer. — *Regista*: Alfred Hitchcock. — *Dal rmoanzo di* Daphne du Maurier. — *Operatore*: Harry Stradling. — *Costumi*: Milly Mc Arthur. — *Musica*: Eric Fenby. — *Direzione musicale*: Fredrich Lewis. — *Interpreti*: Charles Laughton, Maureen O' Hara, Robert Newton, Leslie Banks. — *Casa di doppiaggio*: Scalera film. — *Casa di distrib.*: Scalera film-A. Leoni.

Vita del Centro

« Via delle Cinque Lune ». — Proseguono con normale ritmo i corsi e le attività del Centro Sperimentale.

Terminata la lavorazione del film *Beatrice Cenci*, girato dalla ditta Manenti, si prepara adesso *Via delle Cinque Lune*, che come è risaputo, verrà prodotto direttamente dal Centro con l'impiego e la valorizzazione dei suoi allievi.

Si cominciano già a delineare i quadri dei collaboratori; si sa così che le tre parti principali di giovani saranno affidate, con ogni probabilità, agli attori, allievi ed ex allievi del Centro, Luisella Beghi, Andrea Checchi, Carla del Poggio. Altre parti sono riservate a Michele Riccardini, Carlo Bressan, Giulia Araldo.

Operatore sarà Carlo Montuori, assistito dagli allievi operatori che da due anni frequentano l'Istituto. La scenografia la cureranno gli allievi dell'apposita sezione, sotto la guida diretta di uno dei migliori scenografi italiani.

La preparazione dei costumi è già stata affidata a Gino Sensani, insegnante del Centro che si servirà della collaborazione degli allievi.

Libero Solaroli, insegnante dell'Istituto, provvederà ad organizzare la produzione.

Il criterio fondamentale a cui la direzione si ispira nel realizzare il film, è, come se ne deduce, quello di farvi partecipare tutti gli allievi, sia direttamente che in collaborazione con gli insegnanti.

I corsi di ginnastica e danza. — Una delle maggiori cure degli attori è stata sempre quella di poter subordinare il proprio fisico ai dettami della volontà formale, di rendere, cioè, nervi e muscoli strumenti docili dell'intelletto, pronti a rispondere, non appena sollecitati, in modo adeguato e completo.

La recitazione esige questo assoluto dominio del corpo, che deve sapere obbedire agli stimoli esterni della ragione. Senza tema di esagerare possiamo asserire che la stessa padronanza dei propri mezzi fisici che si richiede a ginnasti ed acrobati, i quali se ne avvalgono per compiere con naturalezza e disinvoltura esercizi difficilissimi, è anche indispensabile all'attore onde poter rendere mimicamente le emozioni del personaggio.

Trattasi spesso di impercettibili sfumature, di movimenti limitatissimi, come un muover di ciglia, un volger degli occhi, una smorfia delle labbra o un piegamento della testa, sfumature che nel cinema, il quale si basa essenzialmente sulla ricerca del particolare, assumono importanza preponderante.

Per essere buoni attori occorre innanzi tutto poter disporre dei propri mezzi fisici, sapere come questi rispondono alle sollecitazioni della volontà, esserne padroni assoluti.

Tale grado di perfezione si raggiunge, oltre che con continui esercizi di recitazione, attraverso un'adeguata ginnastica, sciogliendo i muscoli, facendoli agili, correggendone i difetti.

Queste esigenze sono state tenute in dovuta considerazione nella formulazione dei programmi didattici del Centro Sperimentale di Cinematografia che mira a creare un corpo scelto di attori ed attrici. Si è reso quindi per essi obbligatorio l'insegnamento della ginnastica e della danza, quest'ultima riservata alle donne.

Tre volte la settimana, il lunedì, il mercoledì e il venerdì, gli allievi trascorrono le prime due ore della mattina nell'apposita palestra, dove, sotto la guida del maestro Romolo Parboni, alternano gli esercizi di ginnastica collettiva a corpo libero, con quelli agli attrezzi. Il punchingball, la scherma, la voga a terra, la boxe sono praticati dagli allievi nella misura necessaria ad un reale sviluppo e perfezionamento del fisico, mirando essi, più che a divenire campioni, ad acquistare scioltezza ed eleganza nei movimenti, armonia, sicura padronanza.

Nel vasto terreno adiacente al Centro è poi possibile compiere quegli esercizi, corsa, salto con l'asta ed agli ostacoli, ecc., per i quali la palestra è poco adatta. Gli allievi hanno anche a disposizione un campo attrezzato per la palla al cesto e due campi per il giuoco delle bocce.

Le donne usufruiscono per il loro corso di ginnastica (ins. Natalia Vitale) che si svolge con lezioni trisettimanali di due ore ciascuna, di un'ampia sala di danza.

La ginnastica delle allieve, per le esigenze particolari del loro fisico, consiste, infatti, in esercizi di danza, esercizi alla sbarra, di respirazione, movimenti ritmici di braccia e gambe, balletti su motivi musicali classici.

Particolare cura vien posta nell'abituarle ad una esatta ed immediata percezione del ritmo della musica e ad una interpretazione figurativa di essa.

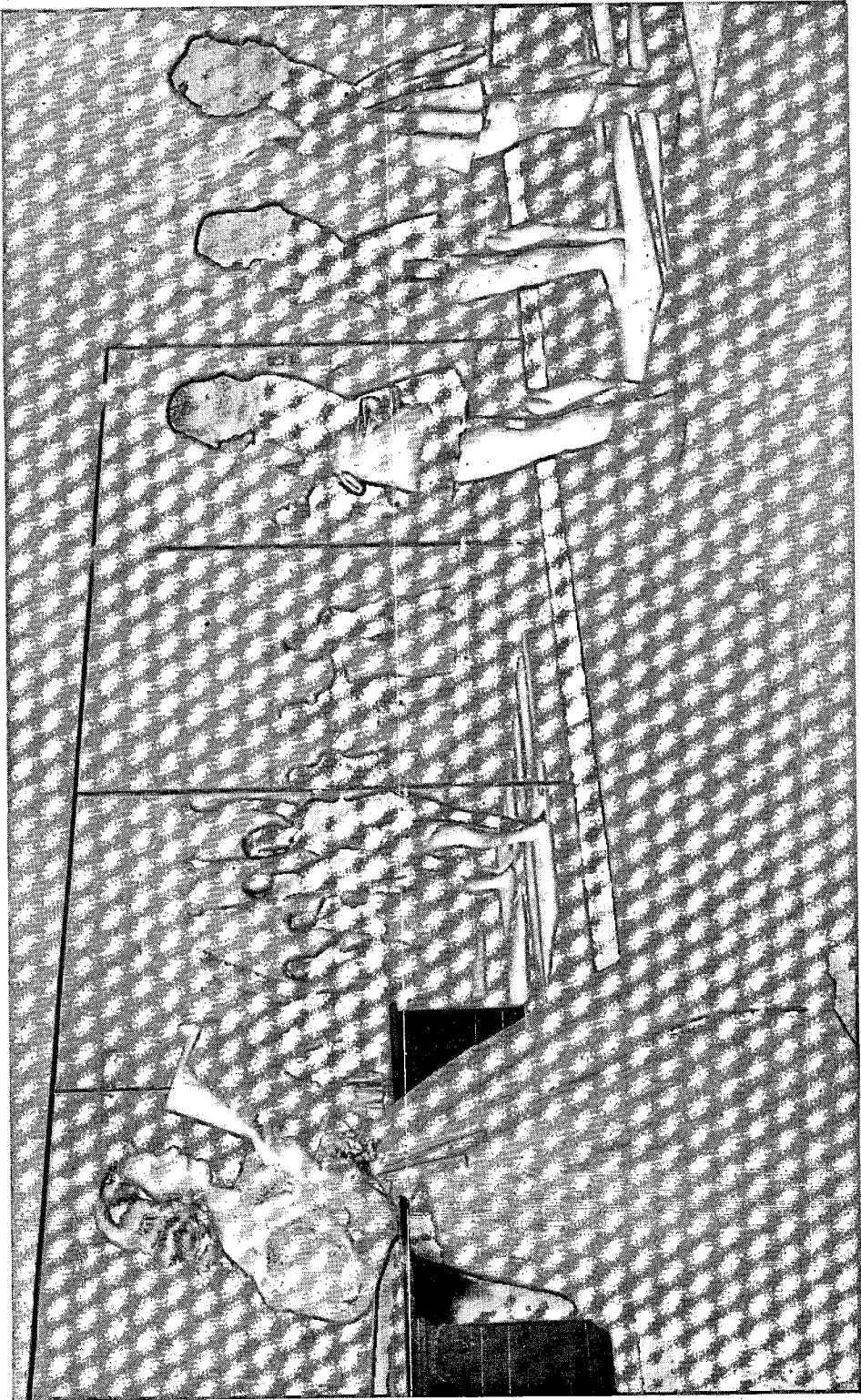
Ad integrazione della ginnastica e della danza è stato istituito presso il Centro Sperimentale l'insegnamento del canto corale.

Questo mira al perfezionamento dell'attività respiratoria, abituando all'uso di tutti i muscoli della respirazione ed alla giusta dosatura del fiato.

Anche la respirazione, infatti, questa imprescindibile necessità del nostro corpo, ha bisogno di essere guidata, può formare oggetto di perfezionamento, dando, di conseguenza, enormi vantaggi.

Come si vede il Centro non lascia nulla di intentato per favorire la formazione di buoni attori; anche l'arte è frutto di studio e di sacrificio e nel campo specifico, nella recitazione, cioè, naturalezza e perfezione si raggiungono solo attraverso un continuo esercizio ed un incessante controllo.

Due stampe di Bartolomeo Pinelli (Roma di « Via delle cinque lune »)

TAVOLA XII

Allieve attrici ad una lezione in sala di danza

Riassunto dei principali articoli in lingua tedesca e spagnuola

VALERIO MARIANI: *Gian Lorenzo Bernini's Darstellungsgeitst.*

Gian Lorenzo Bernini's Kunst mündet in eine lyrische Auslegung der Form, die aus einer typischen, malerisch schildernden Anschauung entspringt. Für ihn ist der Ausdruck eines der wichtigsten Momente der Schöpfung, womit nicht das Ergebnis einer zurückgehaltenen und überwundenen Gemütsbewegung gemeint ist, sondern die unmittelbare und rührungsvolle Teilnahme der ganzen plastischen Masse an die schwellende Wage der seelischen Stimmung die sie umspült, sodass sie, in inniger Verbindung mit jenem Gefühl, ein Einziges bildet. Der Vergleich zwischen Michelangelo's David und Bernini's David zeigt uns wie das plastische Gefühl des ersten sich aus einem komplexen Spiel von Spannungen und beruhigten Kadenzen enthüllt, sodass die Gestalt des jungen Kämpfers in unbeschreiblich tiefer Vibration vor uns steht, während Bernini seinen Held schräg auf den Sockel emporhebt und seine jugendliche Glieder in Bewegungen bringt, die alles ringsum mit palemischer Gewalt schwungvoll beherrschen.

Bernini's David bietet uns eben die Gelegenheit, von dem A u s d r u c k als Drang und Seele seiner Kunst zu reden. Es ist bekannt, das der noch ganz junge Bildhauer sein innigstes Gemüt im Antlitze des Helden durch die Wiedergabe seiner eigenen Züge darzustellen meinte und es gelang ihm dadurch, sein geistiges Leben in dem wirksamsten Selbstbildnis das je geschaffen, meisterhaft zu schildern.

Es ist übrigens interessant, in Chantelou's « Journal de Voyage de Bernini en France » folgendes suggestives Geständnis zu lesen: « Der Cavalier (Bernini) hat gesagt er hätte, um es fertig zu bringen, ein Mittel gebraucht, das er selbst gefunden; dass heisst, dass wenn er einen starken Ausdruck erreichen will, so stellt er sich selbst in der Haltung (*das l'acte même*), die er sich vorgedacht hat und lässt sich dann so abzeichnen, von irgend jemandem, der es gut versteht ». Also eine höchst bedeutende Lösung bei einem Manne, wie Bernini gewesen; man bedenke seine ausdrucksvolle Lebendigkeit, seine Gewohnheit, aus dem Stegreif Komödien zu erdichten, die er dann selbst spielte: ein heftiges Temperament, ein unermüdlicher Redner; im Schildern eben so gut wie in der Nachahmung von Personen reichlichst begabt.

Lionel Barrymore: *Der Darsteller.*

(Lionel Barrymore ist ein Mitglied der berühmten Darstellerfamilie, der sogenannten « königlichen Familie aus Broadway ». Als Kind spielte er schon mit den Eltern seine Rollen auf der Bühne und war schon sehr bekannt, als er im Jahre 1915 zum ersten Male seinen Eintritt in einen Studio der « Metro » machte.

Seitdem ist er ununterbrochen als Darsteller im Filmwesen tätig gewesen womit er bedeutende Schaffungen erzeugt hat: z. B.: « Die Versucherin », « Ich liebe! », « Grand Hotel », « Ich speise um acht Uhr », « Wilderness », « Marguerite Gauthier », « Ein Amerikaner in Oxford », und endlich die Gestalt des Grossvaters Vanderhaf in Capra's Film « Ihr könnt es sowieso nicht mitbringen! ». — S. W.).

« Was haben sie denn lieber? » ist nämlich die Frage die man gewöhnlich en einen Darsteller richtet, der gleichfalls Bühnen- und Filmschauspieler ist. Was mich anbelangt, kann ich sagen, dass die Zeit die ich in Hollywood verbrachte, meine glücklichste gewesen ist. Das soll aber nicht bedeuten, dass ich vom Theater eine böse Erinnerung habe. Die Bühne hat doch jedenfalls eine ganz eigene, reizend wirkende Umwelt, die kein Studio weder hat noch zu haben sucht. Eine zweite Frage, die fast immer nachkommt ist die folgende: « Sind Sie nicht der Meinung, die Kunst des Bühnenschauspielers sei hervorragender als jene des Filmdarstellers? ». Das ist gerade das selbe als wenn man einen Maler fragen sollte, ob er die Ölmalerei wertvoller als den Kupferstich schätze. Theater und Film haben zwei verschiedene Techniken, obwohl sie mehrere Punkte in Gemeinschaft haben. Der Darsteller muss eben fähig sein, auf der Bühne eben so gut wie vor der Kamera, rührend und natürlich seine Darbietung vorzutragen, ohne sich durch der Gegenwart der Zuschauer beeinflussen zu lassen. Für den Bühnenschauspieler ist die Erfahrung der filmischen Technik höchst anregend, sie ist ihm nützlich, um sein Talent zu verstärken und seine künstlerischen Eigenschaften zu entwickeln.

Der Film verzichtet auf viele Bräuche der Bühne. Zum B., der Darsteller soll einige Worte, dem Sinne des Textes nach, flüstern; das ist ihm aber unmöglich, in der Tatsache muss er doch laut genug reden, damit ihn der Zuhörer auch in der letzten Reihe der Galerie verstehen kann. So ist er verpflichtet, den besonderen Ton zu gebrauchen, den man konventionell zur Bedeutung des gemurmelten Sprechen auf der Büne verwendet. Im Gegenteil, murmelt der Filmdarsteller wirklich, wern er flüstern soll. Dazu ist auch zu erinnern, das der Schauspieler auf der Bühne das Publikum vor sich hat; ganz anders dagegen geht es wenn der Darsteller vor der Kamera steht. Aber dafür gibt es einen Spielleiter; der den strengsten und erfahrungsreichsten Kritiker sowie den idealen Zuschauer vorstellt. Letztens soll man bemerken, dass der Film die grössten Möglichkeiten zur Selbstkritik dem Darsteller anbietet.

GLAUCO VIAZZI: *Die Raumpoetik oder ueber die Filmaustattung.*

Der Schöpfer eines Films soll seit dem ersten Augenblick den konkreten Rahmen in dem er seine Darstellung verwirklichen wird, vor Augen haben. Die naturalistischen Experimente und noch mehr di abstrakten Versuche beweisen überzeugend wie streng der Zusammenhang zwischen den künstlerischen Erscheinungen der Ausstattungs- und Spielleitung ist. Die Wahrscheinlichkeit des Milieus ist nicht immer ein künstlerisch erreichtes Ziel; ma soll deswegen stets die Offenbarung neuer bildlicher Darstellungen in Betracht ziehen, womit der wunderbare Weg einer dichtenden Lichtbildkunst enstehet.

Nach der kurzen Zeit, in der Méliès fabelhafte Phantasie herrschte, verlor der Film seinen märchenhaft suggestiven Reiz, eben wegen seiner hartnäckigen Verneinung und seines Abweichen vor jeder Poetik der szenischen Umgebunng.

Der bürgerliche Film vor dem letzten Weltkrieg 1914 verwendete ganz einfach die Bühnenkulissen, dem Leben entfremdet, in kalter Gleichgültigkeit versteift. Deswegen war da keine Spur von warmer Innerlichkeit zu finden: man bedenke die Säle der reichen Häuser, stets in der selben konventionnellen kalten Förmlichkeit eingerichtet und vergleiche sie dagegen z. B. mit Nino Martoglio's hervorragend plastischer Anpassung von « Sperduti nel buio » (« In der Finsternis verwirrt »; vgl. U. Barbaro in « *Cinema* », n. 66: « Die verstümmelten Stufen im Zimmer des Blinden und die harten entsetzlichen Steine der schändlichen Gasse ») oder mit Negroni's « Histoire d'un pierrot ».

Gleichlaufend oder in Gegensatz zur Aktion, bringt die szenographische Wirklichkeit einen bedeutenden Beitrag zur lyrischen Gestaltung, durch jenes unsagbares Kunstgefühl das die unbelebte Welt belebt. Es ist doch leicht begreiflich, dass von einer Einrahmung, von Richtungen und Bewegungen der Kamera Keine Rede sein kann, wenn die tatsächliche Beschaffenheit wozu sich die Kamera wendet, noch keine geformte Züge einer selbsbewusten Filmästhetik leistet.

Diesen Begriff hatte, wen auch nur in rudimentaler Weise, der erste Western erreicht, weistens aber gelang es dem skandinavischen Film jenen Sinn zu begreifen.

ROBERTO PAOLELLA: *Die Zeit, eine Errungenschaft im Geschehen des Films.*

Im Anfang, war der Film blos räumlich. Zwischen den letzten Jahren des XIX Jahrhunderts und den ersten des XX, — die Urzeit der Lichtspielkunst — hatten die Spielleiter noch gar keine Ahnung, dass die Folge von den verschiedenen zusammengebrachten Aufnahmen eine in der Zeit fortdauernd werdende dramatische Aktion darstellen könnte, wo jede Situation nicht nur eine logische und organische Konsequenz der vorigen, sondern auch eine Erklärung der folgenden ist. Wäre überhaupt irgend jemandem eine derartige

Idee in Kopf gekommen, so hätte er auch gleich gedacht, das Publikum könnte doch nichts daraus verstehen. Das Lichtspiel war damals immer noch blos eine Art Bildwerfer, wie die alte Zauberlaterne, womit man auf den Schirm belebte Bilder mit einer dazugehörigen Erklärung projizieren konnte. So z. B., Pathé's « Napoleon's Epopöe », in 17 Bildern und Méliés' « Prozess Dreyfuss », in 10 Bildern.

Eine erzählende kinographische Kunst, mit zusammenhängenden Szenen, die ein wirkliches Geschehen und nicht nur eine Reihe blos nebeneinanderstehender Bilder ohne Verbindung mit irgend einem sich thematisch entwickelnden Stoffe vorstellen sollte, erscheint nur nach den Jahre 1900. Ein Beispiel dieser Übergangsepoche ist uns von dem Film « Marie Antoinette » gegeben, dessen letzte Bilder schon eine fortdauernde Erzählung vorbringen: von der Erstürmung der Bastille bis zu Marie Antoinette's Enthauptung.

Später erfindet man den Filmschnitt und endlich stellt man ganze Abfolgen ohne Untertext zusammen. Derartige Bezeichnungen sind nun mehr allein nötig um den Zeitablauf zwischen zwei nebeneinander kommenden Vorgängen kundzumachen. In Amerika verbindet Edwin Porter mittels dem « dissolve » Verfahren die verschiedenen Bilder; das Schwinden bedeutet eben: « dazwischen ist einstweilen eine gewisse Zeit vergangen ».

Griffith erzeugt die « Filmzeit », fast immer kürzer, manchmal länger als in der Wirklichkeit. Durch die mechanischen Mitteln der geregelten Geschwindigkeit verändert man die Bedingungen unserer gewöhnlichen Sensibilität. Das zu Rasche und das zu Langsame entfallen nicht mehr unserer Beobachtung: der Film regelt und passt die Zeit an unseren Empfindungsmöglichkeiten an.

Und endlich hat die Montage den Begriff der Zeit mit der Situation des Protagonisten in Verhältniss gestellt: schnell (Kampf oder Verfolgung) und langsam (Erwartung).

Damit war die Errungenschaft der Zeit in der Filmdarstellung vollendet.

Piero Portalupi: *Das Licht.*

Der Aufsatz ist streng wissenschaftlich verarbeitet und mit Klarer Genauigkeit den wesentlichen Problemen des Lichtes und seiner Erscheinungsformen gewidmet. Die Darlegung des Stoffes hat eine etwas didaktische Wendung, doch ohne Nachteil für die spannende Neuigkeit und Verschiedenheit der betrachteten Problemen. Die Beschaffenheit des Lichtes hat längst viele Gelehrte geplagt, die nach der Lösung °ener Frage mit Eifer und originellen Anschaungen gestrebt haben.

Den verschiedenen Theorien ist der erste Teil gewidmet, ein Rundschau in leicht ergreiflicher Erklärung des Zusammenhanges von den mannigfaltigen Annahmen, bis zu den letzten Ausdrüken der Wissenschaft. Man macht sich dadurch einen Begriff des Streites zwischen den Unterstützern der Korpusku-

lar- und der reinen Schwingungstheorie. Der Streit wurde, wie bekannt, letztens von Louis de Broglie beigelegt, als er die Beschaffenheit des Lichtes als innige Verbindung von Korpuskeln und Schwingungen, aus so zu sagen zwei komplementäre Seiten der selben Gegebenheit, auslegte.

Der zweite Teil handelt im besonderen über Strahlenbrechung, Reflexion, Polarisationserscheinungen u. s. w., und es ist bekannt, wie schwierig es ist, klar und einfach darüber zu schreiben. Diese Handlung hat den zweck leicht begreiflich und trotzdem mit wissenschaftlichen Ernst dem Leser entgegenzukommen. Die genaue Kenntnis der Lichtphänomene ist der Ausgangspunkt um die Durchstrahlung des Objektivs verstehen zu können.

Dieser Aufatz ist deswegen die notwendige Anweisung zu einer ernsten und gründlichen Durchforschung der Lichtspiellinsen.

VALERIO MARIANI: *La acción en Juan Lorenzo Bernini.*

El arte de Juan Lorenzo Bernini se resuelve en una lírica interpretación de la forma a través de una visión típicamente pictórica. Para él uno de los momentos más importantes de la creación es la expresión. Expresión que no es el resultado de un sentimiento, de un movimiento contenido y dominado, mas la directa y conmovida participación de toda la masa plástica e la ondada de los sentimientos que la exaltan y de los cuales es tan estrechamente intérprete que deviene una cosa sola con tales sentimientos.

De la comparación entre el « David » de Miguelángel y el de Bernini, se ve como el sentido plástico del primero se traduce en un complejo juego de tensiones y de reposadas cadencias que se resumn en ese indescriptible temblor que parece invadir el joven gigante, mientras Bernini pone su héroe de costado sobre la base y tiende sus miembros juveniles en gestos que invaden con violenta polémica todo el espacio circunstante. Justamente el « David » de Bernini puede servirnos de pretexto para hablar de aquella expresión berniniana a la cual el artista particularmente daba importancia como alma del arte. Se recordará cómo el entonces muy joven escultor selló todo su ardor dando su propio rostro al héroe, traduciendo así su propia alma a través del autoretrato más dinámico que la historia artística conozca.

Y es interesante a este propósito releer en el « Journal de Voyage de Bernini en France » de Chantelou, una sugestiva declaración profesional hecha por el artista: « El Caballero (Bernini) ha dicho — escribe Chantelou — que él se ha servido para alcanzar el resultado deseado de un expediente descubierto por él mismo y es que cuando quiere dar la expresión a una figura que quiere representar, se pone él mismo en la pose precisa (dans l'acte même) que imagina dar a aquella figura y luego se hace dibujar en esta posición por alguien que dibuje bien ». Invención muy significativa tratándose de un hombre como Bernini. Piénsese a su vivacidád expresiva, a su costumbre de improvisar comedias a sujeto y recitarlas, temperamento impetuoso, gran conversador y capaz de representar al vivo obras de arte como de remedar la gente.

Lionel Barrymore: *El actor.*

(Lionel Barrymore es un miembro de la ilustre familia de actores llamada « la familia real de Broadway ». Debutó aun niño en el tablado, con sus propios padres, y era ya famoso cuando en 1915 puso pie por primera vez en un estudio de la Metro. Desde entonces no ha cesado nunca de trabajar para la pantalla, a la cual ha dado algunas creaciones notables come en películas « *La tentadora* », « *Yo amo* », « *Grand Hôtel* », « *Los invitados de las ocho* », « *Ah! Wilderness...* », « *Margarita Gauthier* », « *Un americano en Oxford* », y en fin el personaje del abuelo Vanderhof en el film de Capra « *No puedes llevarla contigo* ». — S. W.).

« ¿ Usted cuál prefiere ? » es la pregunta que generalmente se dirige a un actor que haga tanto el teatro como el cinema. Por cuanto me riguarda diré que el tiempo pasado en Hollywood ha sido el período más feliz de mi vida. Ello no quiere decir que yo tenga malos recuerdos del teatro. Las tablas tienen un atmósfera deslumbradora quel el estudio ni sueña siquiera de poseer. Otra pregunta que sigue frecuentemente a la primera es « ¿ No cree Usted que el arte del actor de teatro sea superior la del actor cinematográfico ? ». Es lo mismo que preguntar a un pintor si no cree que la pintura a óleo tenga más valor que la incisión. El teatro y el cinematógrafo tienen dos técnicas diversas, por cuanto existan puntos de contacto. En efecto el actor — sea de teatro que de cinematógrafo — debe saber decir un texto, expresar la emoción y portarse con naturalidad sin ser influenciado y subyugado por la presencia del público. Para el actor de teatro el estudio de la técnica cinematográfica es apasionante y sirve a enriquecer el propio talento y a desarrollar las propias cualidades. El cinema rechaza muchas convenciones teatrales. Por ejemplo, el actor de teatro debe — según el sentido de una frase — murmurar algunas palabras. Mas le es imposible murmurar verdaderamente porque debe hacerse air por el espectador de la última fila de anfiteatro. Hablará por tanto en un tono que es la convención teatral del murmurar. El actor cinematográfico debe efectivamente murmurar sus palabras. Por otra parte, el actor de teatro está habituado a comunicar con el público, cosa que falta del todo en el estudio. Pero en compensación está el regista que es el crítico más severo y experto y constituye el espectador ideal. Además el cinema ofrece la más amplia posibilidad de autocrítica que se pueda desear.

Glauco Viazzi: *Poesía ambiental o de la escenografía.*

El ideador de una película debe desde el primer momento advertir concreta la corniz dentro de la cual materializará su inspiración. Los experimentos naturalistas y más aun los experimentos abstractistas, convencen de cuán rigurosa debe ser la coincidencia de las visiones del escenógrafo con las del regista. Alcanzar la vericidad ambiental no siempre constituye arte y por eso es de tener incesantemente presente la posible revelación de nuevas estructuras figurativas

que lleguen a constituir la vía mágica que conduce a la poesìa fotogramática. Después de un breve período en el cual predomino la fantasía viva y fabulesca de Méliès, el cinema perdió su poder de fabulosa sugestión precisamente por su obstinado negarse a la poesía del ambiente. Las películas burguesas del período que precedió la guerra mundial asumieron bastidores y fundales tomados precipitadamente en préstito a las escenas teatrales, de una rigidez lejana e indiferente. Por eso le vino a faltar la atmósfera: se piense a aquellos internos de casás señoriles, tan convencionales, siempre adornados en la misma manera, y se comparen con la notable ambientación plástica de « Perdidos en la obscuridad » de Nino Martoglio (« Los peldaños gastados de la habitación del ciego y las duras y atroces piedras de la siniestra calleja », U. Barbaro en « *Cinema* » N. 68) o de « Histoire d'un Pierrot » de Negroni.

Paralelamente o en contraste con la acción, la realidad escenográfica contribuye fuertemente al lirismo de la obra a través de aquel imponderable sentido artistico que colma e impregna todas las cosas del mundo in animado. En efecto, claramente se comprende como no se pueda hablar de punto de vista, cuadro y movimiento de máquina si la realidad objetiva sobre la cual se dirige la máquina cinematográfica no posea ya intrínsecamente caracteres informados a la estética cinematográfica. Tal sentido artístico fué adquirido — si bien rudimentariamente — por el primer western, mas especialmente por obra del cinema escandinavo.

ROBERTO PAOLELLA: *La conquista del tiempo en la historia de la película.*

El cinema primitivo es solamente especial. Alrededor del 1900 — época que puede definirse de los primitivos — los registas no tuvieron nunca la per. cepción de que las escenas una vez unidas la una a la ótra pudiesen representar una acción dramática continua en el tiempo, en la cual cada situación no sólo fuese en acuerdo lógico y orgánico con la precedente, mas sirviera también a explicar la siguiente. Si aun la idea de un tentativo semejante hubiera pasado por la cabeza a alguien, se habría inmediatamente pensado que el público no podía comprender nada. El cinema de esta época es siempre una especie de linterna mágica para la proyección de cuadros animados con la correspondiente explicación. Ejemplo, la *Epopeya Napoleónica* de Pathé, en 17 cuadros, el *Proceso Dreyfus* de Méliès, en 10 cuadros: los cuadros se vendían también separados. Un arte cinematográfico de la narración, con escenas concatenadas en modo de ilustrar una acción en vez de representar una serie de cuadros sin relación con el desenvolvimiento progresivo de una trama, se empieza a formar después del 1900. Un ejemplo de este período de transición es el film « *María Antonieta* » cuyos últimos cuadros representan una narración seguida y continuada desde la toma de la Bastilla hasta la decapitación de María Antonieta. Más tarde se descubre el principio del corte y finalmente se cons-

truyen secuencias enteras sin títulos. Las didascalias sirven sólo a dar el paso de tiempo entre dos secuencias sucesivas. En América, Edwin Porter une los cuadros con la disolvencia y descubre que ésta puede significar « en tanto ha pasado tiempo ». Griffith crea el tiempo cinematográfico casi siempre más breve, a veces más largo, del tiempo real. Con los medios mecánicos del acelerador y de la cámara lenta el cinema modifica las condiciones mismas de nuestra sensibilidad. El demasiado lento y el demasiado rápido no escapan más a nuestra observación, el cinema modula el tiempo adecuándolo a nuestras posibilidades sensoriales. Y finalmente el montaje ha hecho posible objetivar el sentido del tiempo en relación a la situación de los protagonistas: tiempo veloz (lucha o persecución) y tiempo lento (espera). Así se ha completado la conquista del tiempo en el cinema.

PIERO PORTALUPI: *La luz.*

El asunto del artículo es rigurosamente científico, y se arrima, con sencillez y rigor a la vez, a los problemas fundamentales de la luz y de sus fenómenos. La exposición de la materia tiene un sabor didáctico, el que sin embargo no disminuye de alguna manera lo sugestivo, nuevo y vario de los problemas estudiados. La naturaleza de la luz ha sido el tormento de muchos estudiosos quienes se han consagrado al asunto con fervor y originalidad de intuiciones. El primer capítulo trata acerca, de las varias teorías examinándolas de manera divulgadora y relacionándolas unas a otras hasta la más reciente formulación.

Se consigue así una idea de la lucha continua entre los que suponían la luz formada de corpúsculos y los que la creían pura ondulación. El disenso, como es sabido, ha sido compuesto en los últimos años por Louis de Broglie, quien opina que la luz está formada de corpúsculos y ondas estrechamente húmidos de manera que constituyen dos aspectos complementarios de una misma realidad.

El segundo capítulo trata más exactamente acerca de los fenómenos de refracción, reflexión total, dispersión, difracción, interferencia y polarización de los rayos luminosos. Todos saben lo difícil que es tratar acerca de este asunto con sencillez y conocen las varias tentativas que se han hecho también para uso escolar. Este examen tiene que ser muy claro sin todavía saltar a su valor científico. El conocimiento exacto de los fenómenos luminosos es basilar para entender la marcha de los rayos luminosos en atravesar los lentes del objectivo. Este artículo no concluye por lo tanto el asunto; es no más que la primera disertación de óptica física, necesaria e indispensable, sin embargo, para un estudio serio y exacto sobre los objectivos cinematográficos.